Beiträge zur Kunstgeschichte Hessens und des
Rhein-Main-Gebietes
Herausgeber: Dr. Chr. Rauch
IV.

Dr. Hans Neuber

Ludwig Juppe von Marburg

Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik am Ausgang des Mittelalters

N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung
Marburg in Hessen

Beiträge zur Kunstgeschichte Hessens und des Rhein-Main-Gebietes

herausgegeben von

Dr. Christian Rauch,

a. o. Professor der Kunstgeschichte an der Universität Gießen.

IV. Band:

Ludwig Juppe von Marburg

von

Hans Neuber

Marburg in Hessen

N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung (G. Braun)

1915.

Ludwig Juppe von Marburg.

Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik am Ausgang des Mittelalters

von

Hans Neuber.

Mit 20 Tafeln.

Marburg in Hessen
N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung (G. Braun)
1915.

Herrn Archivdirektor
Dr. F. Küch in Marburg
zugeeignet.

Druck der Hof- und Universitätsdruckerei Otto Kindt, Gießen.

Vorwort.

Kein geringerer als Carl Justi hat vor nunmehr bald 30 Jahren den oberhessischen Bildschnitzer Ludwig Juppe einem größeren Publikum bekannt gemacht – ebenso seinen ihm zwar nicht ganz gleichwertigen, aber immerhin recht beachtenswerten Genossen, den Maler Johann von der Leyten – und zum ersten Male versucht, auf stilkritischer Grundlage sein Werk zu bestimmen und zu vermehren, ein abgerundetes Bild von seinem und seines Gegenparts künstlerischem Wirken zu geben; ein Unternehmen, zu dem ihm Bückings Notizen die gesicherten urkundlichen Grundlagen dargeboten hatten. Inzwischen aber war durch weitere Funde und Einzelforschungen, besonders durch die gründlichen Arbeiten F. Küchs in Marburg, des Meisters Werk sowohl wie das urkundliche Material so vermehrt worden, daß es angezeigt erschien, durch eine neue Arbeit die bisherigen Forschungen zusammen zu fassen, und auch die kunstgeschichtliche Betrachtung auf eine neue, wesentlich breitere Basis zu stellen.

Ursprünglich nur auf den engen Rahmen einer Dissertation berechnet, erwies sich bald das vorliegende Material als so reichhaltig, daß ich nunmehr, unterstützt durch das Entgegenkommen des Herrn Verlegers, die gesamte Arbeit vorlegen kann. Man wird erkennen, wie sehr ich bemüht gewesen bin, zugleich mit dem Bilde des liebenswürdigen und eigenartigen oberhessischen Meisters ein einheitliches Bild des Kunstlebens in einem wohl kleinen, aber deswegen gewiß nicht unbedeutenden Zentrum, wie es die landgräfliche Residenz und der Deutschordenssitz Marburg war, zu zeichnen. Es ist ein erster Versuch, das ganze vorliegende Material zu sichten und die Fäden, die den Meister mit anderen großen Gebieten mittelalterlichen Kunstschaffens verknüpfen, aufzuzeigen. So sucht die Arbeit den Untertitel zu rechtfertigen, „ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik“ zu sein.

Mit dem lebhaftesten Interesse und steter Hilfsbereitschaft begleitete Herr Archivdirektor Dr. Küch in Marburg den Fortgang der Arbeit; sein freundliches Entgegenkommen während meiner Arbeiten auf dem Marburger Staatsarchiv, die Liebenswürdigkeit, mit der er mir die Durchsicht seiner umfangreichen Auszüge aus den Rechnungen der Stadt und der landgräflichen Kammer sowie sonstiger Notizen gestattete, ersparte mir häufig eigenes zeitraubendes Nachsuchen und förderte wesentlich das Gelingen des Ganzen; ihm und in gleichem Sinne meinem hochver-

ehrten Lehrer Wilhelm Vöge in Freiburg sei an dieser Stelle mein wärmster Dank ausgesprochen. Auch von den übrigen Herren des Marburger Archivs, in erster Linie den Archivaren Herrn Archivrat Dr. Rosenfeld und Herrn Dr. Knetsch wurde ich in liebenswürdigster Weise, z. T. mit eigenen Notizen unterstützt.

Den Reproduktionen habe ich, wo es anging, die alten, im Besitz des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde befindlichen vorzüglichen Bickellschen Aufnahmen zu Grunde gelegt; für die Forschung haben sie einen besonderen Wert dadurch erhalten, daß sie manches Stück noch im unrestaurierten Zustande zeigen; Herr Prof. Dr. Hamann in Marburg und Herr Photograph Emil Hermann in Godesberg überließen mir freundlichst das unentgeltliche Reproduktionsrecht für einzelne Photographien. Wo nichts besonderes vermerkt, sind eigene Aufnahmen für die Abbildungen verwendet worden.

Für manche gewährte Erleichterung bei meinen Arbeiten in Calcar, insbesondere bei der Benutzung des dortigen Kirchenarchivs, sage ich dem Herrn Dechanten Vennemann meinen herzlichsten Dank.

Hans Neuber.

Inhalt.

Seite

Vorwort.

Einleitung. Die ältere Plastik in Marburg 1

1. Abteilung. Leben und bisher bekannt gewordenes Werk Ludwig Juppes.

Kap. 1. Ludwig Juppe von Marburg, Herkunft und Leben, nebst einer Übersicht über die Entwickelung des künstlerischen Lebens in Marburg vom Beginn bis zur Wende des 15. Jahrhunderts 7
Kap. 2. Das Grabmal Landgraf Wilhelms des Mittleren von Hessen 25
Kap. 3. Das Relief mit der hl. Elisabeth über dem Rathausportal 41
Kap. 4. Die Mutter Gottes aus Wehrshausen 45
Kap. 5. Die vier Nischenaltäre im Querschiff der Elisabethkirche 48
Kap. 6. Das Relief mit der hl. Elisabeth in Frankenberg 85
Kap. 7. Das Relief über dem Portal des sog. Neuen Baues 90
Kap. 8. Die Totenschilde und Metallgrabplatten 100

2. Abteilung. Die künstlerische Herkunft Ludwig Juppes.

Kap. 9. Die künstlerischen Beziehungen Ludwig Juppes zu den älteren Marburger Meistern 113
Kap. 10. Ludwig Juppes Beziehungen zu den Meistern von Calcar 117

3. Abteilung. Nachweis weiterer Werke des Meisters, seiner Werkstatt oder Schule.

Kap. 11. Der Marienaltar in St. Elisabeth zu Marburg 150
Kap. 12. Zwei Fragmente von größeren Schnitzwerken 166
Kap. 13. Der Kruzifixus bei St. Elisabeth und ein Stationsbild aus Treysa 173
Kap. 14. Letzte Arbeiten 177
Kap. 15. Nachricht von einer Stiftung für das Kloster Flechtdorf; die Altäre zu Waldeck und Berich 180

Schlußwort 192
Beilagen 200
Tafeln.

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur.

St. Beissel, Geschichte der Ausstattung der Kirche des hl. Viktor zu Xanten. Freiburg 1887. Ergänzungsheft 37 zu den Stimmen aus Maria Laach: „Viktorskirche".

L. Bickell, Zur Erinnerung an die Elisabethkirche zu Marburg und zur sechsten Säkularfeier ihrer Einweihung. Marburg 1883: „Zur Erinnerung".

W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1886: „Plastik".

W. Bücking, Das Innere der Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg vor ihrer Restauration. Marburg 1884: „Unrest. Elisabethk."

— —, Mitteilungen aus Marburgs Vorzeit. Marburg 1886: „Mitt."

— —, Mittelalterliche Baugeschichte der Stadt Marburg i. d. Oberhessischen Zeitung. Marburg 1894: „Baugesch."

— —, Die Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg. Marburg 1908: „Elisabethk."

G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bd. I—V. Berlin 1905, 1906, 1908, 1911, 1912: „Handb."

v. Dehn-Rotfelser und W. Lotz, Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Cassel. Cassel 1870: „Baudenkmäler".

Hessenkunst, Kalender für Kunst- und Denkmalpflege, her. von Chr. Rauch. Marburg 1906—1914: „Hessenk."

C. Justi, Johann von der Leyten und Ludwig Juppe. Zwei Marburger Künstler vom Ausgang des Mittelalters. Mit Abb. des Johannesaltars i. d. Zeitschrift für bildende Kunst Jahrgang XX., Leipzig 1885 S. 259—264: „L. Juppe u. Joh. von der Leyten".

W. Kolbe, Die Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg nebst ihren Kunst- und Geschichtsdenkmälern. Marburg 1882: „Elisabethk."

F. Küch, Die Landgrafendenkmäler in der Elisabethkirche zu Marburg. Ein Beitrag zur hessischen Kunstgeschichte. Mit 7 Taf. und 4 Abb. im Text i. d. Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde. Neue Folge XXVI. Bd. Kassel 1903: „Landgrafendenkmäler".

— —, Marburger Kunstleben am Ausgange des Mittelalters i. d. Hessenkunst 1906: „Hessenkunst 1906".

— —, Die Altarschreine in der Elisabethkirche zu Marburg und ihre Stifter i. d. Hessenk. 1908: „Altarschreine".

A. Münzenberger u. St. Beissel, Die mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Frankfurt 1896: „Altäre".

J. B. Nordhoff, Archivalische Nachrichten über Künstler und Kunstwerke der Nicolaikirche zu Calcar im Organ für christliche Kunst, her. von van Endert, Jahrg. XVIII, Cöln 1868, S. 238—240, 250—252: „Arch. Nachr."

J. Roosval, Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt Jan Bormans. Zur Kunstgeschichte des Auslands Nr. XIV. Straßburg 1903: „Schnitzaltäre".

C. Schäfer, Von deutscher Kunst, gesammelte Aufsätze, S. 87–128. Inventarium über die in und an der Elisabethkirche zu Marburg erhaltenen Kunstwerke und Denkmäler. Berlin 1910: „Inventarium".

J. A. Wolff, Die St. Nikolai-Pfarrkirche zu Calcar und ihre Kunstdenkmäler. Calcar 1890: „St. Nikolai".

A. Wyß, Urkundenbuch der Deutsch-Ordensballei Marburg. Hessisches Urkundenbuch Bd. III: „Wyß II; III ꝛc."

Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde, Cassel: „Z. H. G."

Die Bau- und Kunstdenkmäler. Die Inventare der Bau- und Kunstdenkmäler der einzelnen Provinzen sind zitiert als „K.-D. Hessen Nassau, Rheinprovinz, Westfalen".

Einleitung.

Die ältere Plastik in Marburg.

Man hat in letzter Zeit häufiger versucht, die Entwickelung der mittelalterlichen Kunst und insbesondere der Plastik in Rahmen von lokaler Begrenzung zu spannen, sie innerhalb gewisser, bekannter Zentren zu verfolgen und von einem so gewonnenen Standpunkt aus zu beleuchten. Für Städte wie Lübeck, Köln, Nürnberg und in jüngerer Zeit Würzburg wies man Entwickelungsreihen nach, die aber immer trotz allen von außen kommenden Einflüssen die Annahme einer starken einheimischen, von Generation zu Generation sich fortpflanzenden und fortentwickelnden Produktion zur Voraussetzung hatten.

In Marburg finden wir zwar auch einen verhältnismäßig sehr reichen Bestand an Denkmälern mittelalterlicher Kunst, und man könnte sich dadurch veranlaßt fühlen, auch hier ein Zentrum künstlerischer Produktion zu suchen. Für die Baukunst steht der schul- und stilbildende Einfluß der Elisabethkirche außer Frage, doch ist das Gleiche für die Plastik Marburgs nicht ohne weiteres anzunehmen. Dazu stehen sich die einzelnen Gruppen des Erhaltenen künstlerisch zu getrennt gegenüber. Im Gegenteil, wir werden noch öfter bemerken können, daß, wo sich zwischen den Epochen Berührungspunkte auffinden lassen, dies weniger auf bestimmte, klar zu fassende Schulzusammenhänge, als auf ein bewußtes Herübernehmen von gewissen Eigentümlichkeiten früherer Meister zu deuten ist.

Bereits die Plastik des 13. und 14. Jahrhunderts bewahrt in Marburg kein so einheitliches Gepräge, daß man daraus eine am Ort selbst haftende, traditions- oder schulgemäß zu verstehende Entwickelungsreihe konstruieren könnte. Und das nicht etwa aus Mangel an erhaltenen oder urkundlich gesicherten Monumenten. Allein die noch erhaltenen Zeugnisse künstlerischer Tätigkeit sind so reich und stehen auf einer so hohen Stufe, daß Marburg ohne Bedenken den Wettstreit mit den meisten der älteren Mittelstädte aufnehmen kann, abgesehen natürlich von den ganz großen Zentren deutscher Frühkunst.

Aber das lag in der Eigentümlichkeit Marburgs als Stadt begründet. Es sind zwei bestimmte Faktoren geistlicher und weltlicher Macht, denen wir

die wesentliche Menge des aus jener Zeit Erhaltenen verdanken, und die gleichzeitig den Charakter und die Entwickelung Marburgs als Stadt bestimmten: das landgräfliche Haus, das zeitweilig seine Residenz hier aufgeschlagen hatte, und der deutsche Orden, dessen Elisabethheiligtum das monumentale Zentrum für jede Art künstlerischer Betätigung darstellte. Außer diesen beiden mächtigsten Faktoren dürfen aber nicht die kleineren neben ihnen, besonders für das 14. Jahrhundert wichtigen, vergessen werden, die Franziskaner und Dominikaner, deren Kirchenbauten gewiß auch ihren, allerdings heute kaum noch nachweisbaren Anteil an der Entwickelung der Plastik gehabt haben, und dann besonders der von der Stadt selbst ins Werk gesetzte bedeutendere Bau der Pfarrkirche, an dem wenigstens eine kleine Reihe von erhaltenen, skulpierten Konsolen gewisse Schlüsse zu ziehen erlaubt. Und einen solchen Anteil werden auch die kleineren Bauten, die Kapellen, die sich um diese gruppierten, die Hospital-, Michaels- und Firmaneikapelle deutschen Ordens, die der Maria und des heiligen Kreuzes gehabt haben.

Aber die künstlerischen Bedürfnisse der zwei genannten führenden Mächte, der Landgrafen und der deutschen Herren, traten doch schließlich trotz ihrem relativen Umfange nur zeitweilig auf, erforderten nicht immer und zu jeder Zeit die besten, die größten Meister; es war doch nicht so, daß, wenn eine große Aufgabe gelöst, ein bedeutender Auftrag erfüllt war, schon wieder eine neue auf den Künstler harrte.

Dazu fehlte ein drittes Wesentliches: Marburg war weder eines der großen Handelszentren, noch war es der Zentralpunkt einer größeren Bischofsgewalt, wie etwa Mainz, zu dessen Diözese es gehörte.

Wir haben darum keinen Anhalt und kein Recht, in den Künstlern Marburgs vom 13. und 14. Jahrhundert einheimische und ständig in Marburg ansässige Kräfte zu erblicken, die Hauptmeister hatten wohl alle ausnahmslos im Ausland ihre Lehre durchgemacht, kamen bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts aus französischen Bauhütten und hielten sich nur vorübergehend in Marburg auf.

An die mit dem 13. Jahrhundert einsetzende gewaltige Bauperiode, deren großartige Zeugen in der Elisabethkirche und dem Schloß uns noch heute entzücken, knüpft das erste Auftreten einer bestimmt zu umgrenzenden plastischen Kunst an, wenn man von dem wenigen, was sich noch aus romanischer Zeit gerettet hat, absehen will[1]). Landgrafenhaus und Orden waren eng verbunden, Landgraf Konrad von Thüringen, der ihm selbst beigetreten war, wird mit Recht

[1]) Der berühmte Elisabethenschrein kommt als fertiger Import nicht in Betracht. — Daß auch an Stelle der heutigen evangelischen Pfarrkirche ein romanischer Bau gestanden hat, ist von F. Küch in der Hessenkunst 1912 nachgewiesen worden. Auf dem Schloß erinnert noch ein eingemauertes Ornamentstück an den ältesten romanischen Bau. Über den Meister Godescalcus der romanischen Kilianskapelle vgl. v. Dehn-Rotfelser Lotz, Baudenkmäler S. 152 ff.

auf dem Relief der Tumba des sog. Mausoleums der hl. Elisabeth als fundator huius monasterii bezeichnet[1]) und für ihn und die hessischen Landgrafen aus dem Hause Brabant blieb die Kirche ihrer Ahnmutter noch lange, etwa 3 Jahrhunderte hindurch die bevorzugte Grabstätte. Es ist daher nicht verwunderlich, daß fast mit wenigen Ausnahmen alles, was wir überhaupt von älterer Plastik in Marburg kennen, sich in und um die Elisabethkirche konzentriert. Hier lag das höchste Ziel künstlerischer Betätigung und von hier aus gewinnen wir den Überblick über die ganze folgende Entwickelung bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts. Es sei im folgenden eine kurze, keineswegs Anspruch auf absolute Vollständigkeit machende Übersicht über die Hauptmasse des Erhaltenen gegeben bis zu der Zeit, in der nach einer längeren Ruhepause unser Meister Juppe Haupt- und Glanzpunkt des Marburger Kunstlebens bedeutet.

Als ältestes Werk der Großplastik steht noch für sich allein die Tumba mit der Bildnisfigur L. Konrads, der am 12. Juli 1240 in Rom gestorben war. Wir können mit gutem Grunde die Zeit der Vollendung des Ostchors von St. Elisabeth, also etwa 1248–50, als Datum für die Errichtung seines Grabmals ansehen[2]). Die hier noch sehr strenge Gebundenheit der Formen wird dann ganz verlassen von der Reihe der Skulpturen, an deren Spitze die schöne Madonna vom Portal steht, die wohl 30 Jahre später und mit dem Portal zugleich entstanden ist. Es ist eine von den Madonnenfiguren, die noch direkt auf die nur wenig früher entstandene vierge dorée von Amiens zurückgehen, ebenso wie das dekorative und sonstige figürliche Detail des Portals, unter dem die schönen Engelfiguren nicht zu vergessen sind. Aber sie ist weit entfernt von den schließlich ganz fabrikmäßig hergestellten, so häufig in Deutschland vertretenen Nachbildungen der Amienser Figur und bewahrt einen eigenen deutlich zu fühlenden Charakter[3]). Dem gleichen Meister gehört wohl auch die schöne Grabfigur der Alheydis von Braunschweig († 1274) im Landgrafenchor der Kirche und vielleicht auch eine Reihe der Konsolen unter den Wasserspeiern an, eine Frage, die allerdings noch genauer zu untersuchen wäre.

Außer diesen hochbedeutenden Werken des 13. Jahrhunderts haben sich noch eine Reihe anderer plastischer Arbeiten aus dieser Zeit erhalten, von denen

---

[1]) Im Deutschordensnekrolog (Wyß III S. 246) wird er post sanctam Elyzabeth cenobii Marburg fundator precipuus genannt.

[2]) Dazu stimmt die Nachricht von seiner Beisetzung in der Nähe des Elisabethengrabes. Die Neuaufstellung seines Hochgrabes, sowie auch jedenfalls von dem – zunächst gleichfalls im Hauptchor befindlichen – der Alheydis von Braunschweig erfolgte dann im Laufe des 14. Jahrhunderts. Vgl. Bickell, Zur Erinnerung S. 14 u. S. 29/30. v. Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke, Gerätschaften II (Frankfurt 1881) S. 21 hält einen Italiener für den Meister des Grabmals, zum mindesten für den Entwurf.

[3]) Vgl. Arthur Weese, Die Bamberger Domskulpturen. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte Nr. 10, 1897, Straßburg (Heitz) S. 90. In der eben erschienenen 2. Aufl. S. 226.

besonders die Figuren des Hochalters zu nennen sind [1]). Diese treten jedoch an künstlerischem Wert schon etwas zurück hinter die eben erwähnten Figuren. In ihren schon sehr erweichten runden Köpfen, der ziemlich starken Ausschwingung und dem undulierenden Faltenwerk kündigt sich bereits deutlich das kommende 14. Jahrhundert an [2]).

An diese Gruppe von plastischen Werken des 13. Jahrhunderts, die in sich ein geschlossenes Bild zeigt, gliedern sich als Übergang ins 14. die acht mannshohen Statuen der Turmgiebel an, die nicht notwendig zugleich mit der Fertigstellung der Giebel entstanden zu sein brauchen. Während einige noch sehr stark in der Formengebung an das 13. Jahrhundert anklingen, zeigen gewisse andere in beinahe übertriebener Weise die geschwungenen Linien der Hochgotik, sie verlieren das Monumentale.

Gegen und um die Mitte des 14. Jahrhunderts erweitert sich der Kreis; die Hauptmasse der Werke trägt einen anderen, aber wiederum ganz bestimmt ausgeprägten Charakter, der in keiner Weise in einem lokal abgeleiteten Verhältnis zu den älteren Werken steht; hier haben wir einen Meister und eine Werkstatt, die für Marburg wohl ihren größten Skulpturenschatz gearbeitet hat, die aber auch hier nicht gebunden ist, sondern sich durch Westfalen bis nach Köln und dem Niederrhein verfolgen läßt. Es ist einer der typischen Wandermeister, der, wenn an einem Orte seine Mission erfüllt war, anderen Rufen Folge leistete und dessen Weg sich genau bezeichnen läßt. Die zwei Hochgräber Landgraf Heinrichs I. († 1308) und seiner Söhne Otto († 1328) und Johann († 1311), die leider nur zum Teil und sehr beschädigt erhaltenen Figuren vom Lettner [3]), die Madonna, die früher auf dem mittelsten Pfeiler im Hauptschiff der Kirche stand, sowie die Johannes- und Martinsfigur über den gleichnamigen Altären im Landgrafenchor zeigen einen Stil, der offenbar an den Königsgräbern von St. Denis, speziell an den Arbeiten des Pepin d' Huy gebildet ist [4]).

---

[1]) Die der linken Nische sind neu.

[2]) Das Beispiel einer flachen Grabplatte mit eingegrabener und dunkel verkitteter Zeichnung besitzt die Kirche außerdem noch in dem heute an der Westwand des Landgrafenchors aufgerichteten Grabstein des am 23. Aug. 1298 jung verstorbenen Landgrafen Heinrich, des Sohnes Heinrichs I., von einer auch stilistisch wieder durchaus andern Auffassung wie die vorgenannten Arbeiten. Eine zweite derartige Grabplatte, die der Adelheid von Braunschweig († 1334), ist leider jetzt durch die darüberstehende Tumba Ludwigs I. verdeckt.

[3]) Es sind im Ganzen ca. 30 Rundfiguren gewesen, die wenigen Reste jetzt in der Sammlung des Hessischen Geschichtsverein aufbewahrt, nur zwei noch im Lettner selbst.

[4]) Vgl. Küch, Der Lettner in der Elisabethkirche zu Marburg (Vortrag). Mitteilungen des Vereins f. hess. Geschichte und Landeskunde 1907/8 S. 68; G. v. Bezold, Zwei Grabmäler aus der Frühzeit des 14. Jhds. in St. Elisabeth in Marburg. Mitt. a. d. Germ. Mus. Jhg. 1911 S. 11/18, dazu Rezension v. Küch i. Z. H. G. Jhg. 1912, S. 242–244. Einen anderen Standpunkt vertritt Burkhard Meier in den Monatsh. f. Kunstwiss. Jhg. 1913 Augustheft.

In der chronologischen Reihenfolge mag dann als nächstes das Relief der Tumba des Elisabethmausoleums aufgeführt werden. Wieder ein Stück von durchaus anderem Charakter, das nichts gemeinsam hat mit den eben genannten Arbeiten. Zehn Figuren mit runden Köpfen und kurzen Proportionen nebeneinander aufgereiht ohne ideelle oder architektonische Verbindung, davor St. Elisabeth im Sarge.

Wie wenig für die letzte Zeit des 14. Jahrhunderts wirklich an eine handwerkssichere Tradition speziell für Marburg gedacht werden kann, zeigt das Beispiel des in der Predella des Marienaltars aufgestellten Vesperbildes, das, worüber noch später zu sprechen sein wird, ziemlich sicher als fertiger Import aus einer böhmischen Werkstatt bezogen wurde.

Ein Werk, von dem allerdings nur der überaus reizvolle und geistreiche Dekor der Plastik angehört, nämlich den Levitenstuhl im Ostchor der Kirche bringt dann der Ausgang des Jahrhunderts mit dem Jahre 1397, nur daß damit noch keine Klarheit geschaffen ist über die schöne, rätselhafte Elisabethfigur in seinem mittelsten Tabernakel. Küch u. a. wollen sie sich in der gleichen Zeit und mit dem Stuhle zusammen entstanden denken, jedoch weisen Tracht und Stil — der burgundische, pelzbesetzte Faltenrock — und der Kopftyp eher auf die Zeit kurz nach der Mitte des nächsten Jahrhunderts.

Allerdings haben wir daneben auch in Marburg noch die plastischen Spuren der Tätigkeit einer Bauhütte, die wir ausnahmsweise als eine speziell hessische ansprechen können, die sich aber zunächst nicht in Marburg selbst entwickelt hatte, sondern hierher vermutlich von dem benachbarten Frankenberg aus eindrang. Diese Frankenberger Bauhütte, als deren schönstes Zeugnis uns noch heute die dortige Liebfrauenkapelle mit ihrem großen, wenngleich leider nur fragmentarisch erhaltenen Skulpturenschatz Bewunderung und Entzücken abnötigt, lieferte wohl die Meister der erwähnten Konsolen der Pfarrkirche — die dazugehörigen Statuen sind verloren gegangen — und das reizvolle Tabernakel in ihrem Innern, wie sie ja auch deren architektonische Ausgestaltung beeinflußt hat [1]).

Also auch hier tritt das spezifisch Hessische nicht als Produkt einer zusammenhängenden Marburger Entwickelung, sondern als Import von den Nachbarstädten aus auf.

Die plastische Ausschmückung der Pfarrkirche mag — wie die der Frankenberger Kapelle — zwischen 1380 und 90 entstanden, und die erwähnte Pietà des Marienalters von St. Elisabeth um die gleiche Zeit in die Kirche gelangt sein; von da ab, etwa bis an die Mitte des 15. Jahrhunderts, also bis in die

[1]) Bickell bringt (Zur Erinnerung S. 13/14) eine Zusammenstellung der Kirchenbauten dieser hessischen Schule, und auch den Namen des Homberger Meisters Heinrich von Hesserode, desselben, der möglicherweise auch in Frankenberg tätig war. Über das Tabernakel vgl. auch Bücking, Mitt. S. 68/69.

Zeit hinein, in der man sich nach künstlerischen Vorstufen für den Meister Ludwig Juppe umsehen muß, tritt eine auffällige Ruhe in der künstlerischen Produktion in Marburg ein, nur unterbrochen durch die Aufrichtung des Levitenstuhles (s. o.) und die vielleicht etwas später erfolgte Herstellung der beiden Grabmäler der Margarethe von Nürnberg († 1406) und ihrer Kinder († 1394), die, künstlerisch genommen, zur Mittelware gehören, vor allem aber wieder ein von den andern Grabmälern gänzlich verschiedenes System in der dekorativen Behandlung des Ganzen vertreten. Sie klingen eher an gewisse in den Neckargegenden vertretene Typen an[1]).

[1]) Vgl. S. 28.

Kapitel 1.

Ludwig Juppe von Marburg.

Herkunft und Leben, nebst einer Übersicht über die Entwickelung des künstlerischen Lebens in Marburg vom Beginn bis zur Wende des 15. Jahrhunderts.

Der auffällige Mangel an erhaltenen Kunstwerken aus Marburg, besonders natürlich an solchen der Plastik, der das Jahrhundert, in dem Ludwig Juppe geboren wurde, einleitet und bis über seine Mitte anhält, kann nicht allein aus den ungünstigen politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen der Zeit, aus den Pest- und Teuerungsjahren, den ewigen aufreibenden Fehden mit Kurmainz, den sonstigen Kämpfen des aufstrebenden hessischen Territorialstaates, oder den städtischen und landständischen Verfassungskonflikten, wie auch den finanziellen Bedrängnissen der hessischen Städte seit dem Ende des 14. Jahrhunderts erklärt werden; denn an anderen Orten Hessens, wie etwa in Frankenberg, war, wie wir gesehen haben, gerade damals die plastische Tätigkeit unvergleichlich viel reger und hielt länger an. Vielmehr ist diese Erscheinung in engen Zusammenhang mit der baulichen Entwickelung der Stadt zu setzen, arbeitete ja damals die Plastik mit Ausnahme der Grabplastik noch stets in engster Verbindung mit der Architektur.

Die bauliche Ausgestaltung von St. Elisabeth war in der Hauptsache gegen das Ende des 14. Jahrhunderts abgeschlossen, und ähnlich lag der Fall bei den übrigen Kirchen der Stadt. Diese hatten ja auch im Verhältnis zum Elisabethmünster eine wesentlich bescheidenere Rolle für die Entwickelung der Plastik gespielt.

Es fehlte also für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts an ständigen bedeutenderen Aufgaben für Plastiker, und ähnlich, nicht ganz so fühlbar, ist es mit den Malern, soweit sie nicht geschicktere Glasmaler oder Anstreicher gewesen sind.

Man wird sich indessen stets gegenwärtig halten müssen, daß wir gerade auch für diese Zeit mit großen Verlusten nicht nur in St. Elisabeth[1]), die aus

[1]) Küch, Landgrafendenkmäler S. 160 weist an Hand der Abbildung in Dilichs Chronik mit großer Wahrscheinlichkeit die Existenz eines Grabmals für Herrmann den Gelehrten († 1413) nach, das jedenfalls zur gleichen Zeit verloren gegangen ist, als die Hochgräber der Margarethe von Nürnberg und ihrer Kinder aus dem Südchor entfernt wurden. Für die ältere Zeit ist auch

besonderen Gründen ihren künstlerischen Schatz treuer bewahren konnte, sondern auch in der Pfarrkirche und den verschiedenen Klosterkirchen rechnen müssen. Daß das künstlerische Leben in Marburg nicht völlig erloschen ist, zeigen die urkundlichen Quellen, die um das Ende des 14. Jahrhunderts reicher zu fließen beginnen und gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts zu immer ergiebiger werden. Auf Grund einer genauen Kenntnis dieses urkundlichen Materials hat Küch in der Hessenkunst 1908 ein erschöpfendes Bild des Marburger Kunstlebens am Ausgange des Mittelalters gegeben, wie es sich im Rahmen der Architektur, der Malerei und verwandter Gebiete abspielte, ein Bild, dem wir wenig mehr hinzuzufügen haben.

Mit der Regierung Ludwigs I. waren friedlichere Zeiten eingezogen, und nach seinem Tode blieb Marburg die Hauptresidenz seines jüngeren Sohnes Heinrich, des Gemahls der Anna von Katzenellnbogen, an den nach dem Erlöschen dieses Grafenstammes 1479 auch noch die katzenellnbogische Erbschaft gefallen war. Nicht ohne Grund hat ihm das den Namen des „Reichen" eingetragen, und wir müssen von hier ab ein neues Aufblühen, ein neues Zuströmen künstlerischer Kräfte annehmen. Jetzt war ein ergiebiger Boden für künstlerische Betätigung gewonnen, besonders da Marburg auch nach seinem und seines Sohnes Wilhelm III. Tode weiter Residenz blieb, sogar noch über Wilhelm II. hinaus, trotzdem diesem nur Niederhessen zugefallen war, bis in die erste Zeit Philipps des Großmütigen, der hier geboren wurde.

In solchem Zusammenhange macht Küch auch auf die gesteigerte Bautätigkeit aufmerksam, die sich in dieser und der folgenden Zeit in Marburg am Schloß, beim Orden und in der Stadt entwickelt. Am Schloß findet sie ihren Höhepunkt in dem von Wilhelm III. für seine junge Gemahlin Elisabeth von der Pfalz errichteten Ostbau, während schon Heinrich III. seit 1471 starke Veränderungen an anderen Bauteilen hatte vornehmen lassen. Auch diese Bauten mögen Bildhauer beschäftigt haben, für den sog. „Neuen Bau" hat sogar Meister Juppe selbst gearbeitet, ebenso ist ein von anderer Hand stammender Kaminsturz mit Wappenschmuck erhalten[1]), 1481–85 fanden ebenfalls umfangreiche Arbeiten am Südflügel statt, und bis 1507 zogen sich die Umbauten hin, die Wilhelm II. vornehmen ließ[2]).

die Existenz eines Grabes für Heinrich II. den Eisernen († 1376) anzunehmen (Küch ebenda S. 171). Im Deutsch-Ordensarchiv zu Marburg befindet sich eine Urkunde, nach der Herrmann, Vikar des Mainzer Erzbischofs den Besuchern eines offenbar damals aufgestellten Bildes der heiligen Kreuztragung im St. Elisabethkirchhof unterm 27. Aug. 1444 einen 40tägigen Ablaß erteilt, und am nächsten Tage wurde die Kreuzkapelle vor Marburg mit einem (plastischen) Bilde des heiligen Kreuzes geweiht.

[1]) Sammlung des Geschichtsvereins.

[2]) Über alle diese Angaben vgl. auch weiter Küch i. d. Hessenkunst 1908, sowie für die Baugeschichte die in Bücking, Baugesch. enthaltenen Mitteilungen.

Damals entstanden viele Bürgerhäuser und Burgmannensitze, die Pfarrkirche wurde vollendet, die Kugelherrn begannen 1478 sich ihr Kloster und ihre Kirche zu bauen und 1512 wurde das sogenannte Hochzeitshaus errichtet. Im Jahre 1511 legte man den Grundstein zum neuen Rathause, das in zwei getrennten Abschnitten, von 1511–1516, und dann nach längerem Stocken in der Zeit von 1522–1525 vollendet wurde, während kleinere Arbeiten daran sich noch längere Zeit hinzogen[1]). Wir kennen auch den Namen seines ersten Baumeisters Klaus, der aus Wetzlar kam und während des Baues auch in Lich tätig war. 1513 tritt der Steinmetz Johann an seine Stelle. Aber auch beim deutschen Orden ruhte in dieser und späterer Zeit die Bautätigkeit nicht, und noch heute stehen einige Zeugen dieser baulichen Veränderungen.

Vereinzelt setzen auch wieder die Namen von Plastikern ein, und eine Reihe von erhaltenen Werken bezeugt ein neues Aufblühen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Aus dieser Zeit stammt ein ganz besonders hervorragendes, aber leider namenloses Werk der Holzplastik, die schon in der Einleitung erwähnte berühmte Elisabethenstatue vom mittelsten Tabernakel des Levitenstuhls, noch genauer vielleicht zwischen 1460 und 70 zu datieren. Bei dieser Elisabeth und den sonstigen plastischen Arbeiten dieser direkt vorjuppischen Periode können wir uns, da wir uns später noch eingehender damit zu befassen haben werden, mit einer einfachen Erwähnung begnügen: es kommen vor allem in Betracht die ganz hervorragende, 1471 errichtete Tumba Ludwigs I. († 1458), deren Meister Hermann und Heinrich wir mit Namen kennen, und zwei weitere Hochgräber des Landgrafenchors, die mit großer Sicherheit dem Steinmetzen Heinrich Kahl zuzuschreiben sind[2]). Wie, und ob überhaupt der urkundlich hin und wieder genannte Steinmetz Husler[3]) auch bildhauerisch beschäftigt war, muß aus Mangel an weiterem Material dahingestellt bleiben. 1472 wird auch ein Marburger Steinmetz Kurt erwähnt[4]). Sicherer Import, vielleicht aus einer westfälischen Werkstatt – dort findet sich Ähnliches – sind die Kreuzwegsstationen aus gebranntem Ton, die früher an heute noch sichtbaren Nägeln an der Südseite von St. Elisabeth angebracht waren. Erhalten hat sich davon noch eine, aufbewahrt im sog. Archiv über der Sakristei[5]).

---

[1]) Die Tatsache, daß der Bau des Rathauses eine längere Stockung von 1516–1522 erlitt, ist Bücking a. a. O. scheinbar entgangen.

[2]) Vgl. Küch, Landgrafendenkmäler S. 178 ff.

[3]) 1488 muß Heinrich Husler bereits verstorben gewesen sein, denn eine Urkunde des Marburger Staatsarchivs aus diesem Jahre spricht von seiner Witwe, die einen rückständigen Lohn für ihren Hauswirt vom Landgrafen empfangen hat.

[4]) Urkunde des Marburger Samtarchivs 0,207 vom 27. Sept. 1472.

[5]) Zu Langes Zeit, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, befanden sich nach seinem Bericht über die Restauration der Kirche, aufbewahrt im Marburger Staatsarchiv, dort noch zwei derartige Platten. Vgl. auch Schäfer, Inventarium No. 304/5; also waren sie dort 1873 noch

Sonst wird um die Wende des Jahrhunderts als Bildhauer fast ausschließlich Ludwig Juppe genannt, später einmal, 1518, in Verbindung mit einem Bildschnitzer Johann. Aber vorher ist es unter allen Umständen eine vereinzelte Tatsache, wenn wir von der Herstellung von Schnitzwerken aus den Rechnungen erfahren. Sollte der Eintrag der Trappeneirechnung Deutsch-Ordens von 1487: item 2½ pf. 6 s. von sente Johannes bilde zu snitzen in die kirchen zu Guntzelndorff auf eine Herstellung der Figur in Marburg zu beziehen sein, so läßt die Qualität dieser noch heute in Ginseldorf erhaltenen Statue kein günstiges Urteil über die Höhe des Handwerks in Marburg zu. Der Mangel an derartigen Aufträgen scheint darauf hinzudeuten, daß in Marburg damals gar kein besonderes Bedürfnis nach plastischen Arbeiten außer zu Zwecken der Grabplastik vorlag, daß im Gegenteil zunächst durch Goldschmiede und Maler genügend für den künstlerischen Bedarf gesorgt war. Für das Grabmal Ludwigs I. wird von auswärts ein Meister, eben der erwähnte Meister Hermann, herbeigeholt. Erst mit dem Auftreten eines tüchtigen Künstlers, wie Ludwig Juppe, ändert sich dies, und wir hören nun öfters von Bestellungen, die aber interessanter Weise immer nur an seine Werkstatt gegeben werden, welche, wie auch später zu erweisen sein wird, die einzige dieser Art in Marburg gewesen zu sein scheint.

Nach dem, was wir in der Einleitung über die das künstlerische Leben Marburgs vorzugsweise bestimmenden Faktoren gesagt haben, ist es nicht verwunderlich, daß Namen und Arbeiten von Goldschmieden, auch von Malern, überhaupt von Kunsthandwerkern häufiger aktenmäßig zu belegen sind, als solche von Meistern der Großplastik. Getreulich sind die Reparaturen, die an allen Teilen der Kirche, an ihrem Innern und Äußern nötig waren, die Arbeiten der Kunsthandwerker und Goldschmiede, die der reiche Kirchenschatz ständig erforderte, in den Trappenei- und Küstereirechnungen aufgezeichnet[1]). Der Orden pflegte sorgfältig seine Kirche, die Reparaturen der Glasfenster, der einzelnen Inventarstücke, die Malerarbeiten ließ er wohl meist in Marburg selbst ausführen, ebenso wie die Landgrafen. Aber er deckte durchaus nicht seinen ganzen Bedarf bei einheimischen Künstlern.

Häufig genug zieht er auch von auswärts Kräfte heran. Die Meister, die zur Reparatur der Orgeln notwendig waren, kommen fast immer von außerhalb, und besonders häufig hören wir von Ankäufen von Gold- und Textilarbeiten,

---

vorhanden. Über eine im Anf. des 19. Jahrhunderts noch erhalten gewesene, jetzt nicht mehr sicher nachzuweisende hölzerne Statue des hl. Crispinus aus der Dominikanerkirche vgl. Bücking, Geschichtliche Bilder aus Marburgs Vergangenheit. Marburg 1902 S. 65. Ob sie identisch ist mit einer gleichfalls in der Sakristei aufbewahrten kleinen Holzfigur, muß bei deren Erhaltungszustand dahin gestellt bleiben.

[1]) Aufbewahrt im Staatsarchiv Marburg, Deutsch-Ordensarchiv. Die folgenden kurzen Angaben sind in der Hauptsache den Akten und Rechnungen der Stadt, der landgräflichen Kammer und des Deutsch-Ordens entnommen.

wie sie eben nur in Städten wie Frankfurt, Köln oder etwa Worms zu erhalten waren.

Besonders zahlreiche Nachrichten über Goldschmiedearbeiten und Meisternamen sind für den Ausgang des Mittelalters überliefert, erwähnt seien die 1462 genannten Heinrich und Peter, Johannes (1476), Hartmann (1487/89), Heinrich (1498–1521), Melchior Martorff (1497), Contz (1513), Wilhelm Barkel (1523). Aber auch auswärtige Meister zogen sich nach Marburg und machten sich ansässig, Küch führt a. a. O. das Beispiel des Nürnberger Goldschmieds Hans Spedeling an, der sich 1474 dort niederließ[1]).

Doch wenden wir uns weiter der großen Anzahl von Malern zu, die uns in den urkundlichen Zeugnissen begegnen. Schon 1327 wird in einer Deutschordensurkunde ein pictor erwähnt[2]). Dann lassen sich in späterer Zeit zunächst drei Familien feststellen, in denen sich anscheinend von Generation zu Generation das Handwerk forterbte. Am weitesten ist die Familie Mockes[3]), auch Mox, zu verfolgen. Küch erwähnt als ein Werk des Peter Mox den transportablen Feldaltar für das Heer. Sein Vater Henne und wahrscheinlich sein Großvater sind bereits Maler gewesen; aber die in den Baurechnungen 1457–1460 von ihnen als ausgeführt erwähnten Arbeiten lassen kaum den Schluß auf eine besondere künstlerische Höhe seiner Arbeiten zu, seine Verwendung ist eine stark handwerkliche. Er erneuert und bemalt Tartschen und Fahnen, macht etwa den Wetterhahn auf dem Kerner und Gläser in die Rats- und Schulstuben. Mit Glaserarbeiten sind alle diese Meister in der Hauptsache beschäftigt. Auch die Aufträge, die der anderen Malerfamilie in ihrem Hauptvertreter Ludwig Dietz und seinem Vater Johannes zufielen – Ludwig moler wird etwa in der Zeit von 1480–1520 sehr häufig und beständig in den Rechnungen erwähnt –, bestanden in der Hauptsache aus Glaserarbeiten und Wappenmalereien für Fahnen und Tartschen, hin und wieder müssen sie einen Ofen setzen oder Stuben anstreichen – kurz, nichts gibt zu der Vermutung Anlaß, in ihnen sehr viel mehr als gewöhnliche Malermeister zu sehen; der Jüngste Ditmar, wohl Ludwigs Sohn, scheint sich der Stempelschneiderei zugewandt zu haben, 1527 erhält er Bezahlung von einem eisern stempel, der stat zeichen darin zu graben[4]). Küch a. a. O. führt an, daß

[1]) Der älteste, für Marburg urkundlich zu belegende Goldschmied ist Heinrich, der schon 1384 genannt wird. Bezeugt sind von ihm Arbeiten für das Landgrafenhaus und die Stadt, für deren Pfarrkirche er 1398 eine Monstranz liefert, und dafür Steuerfreiheit nebst einem Leibgedinge von 20 Gulden erhält. Er ist noch bis 1427 bestimmt nachzuweisen, gestorben mag er etwa 1431 sein. Der Vertrag über seine Steuerbefreiung ist im Staatsarchiv (Generalrepertorium) und – abschriftlich — im Marburger Stadtbuch erhalten. Wie es scheint, führten seine Nachkommen den Namen Goldschmidt als Familiennamen fort.

[2]) Wyß, II 517.

[3]) Vgl. über Mox und die im Folgenden genannten Maler auch Bücking, Mitt. S. 55 ff.

[4]) Ein Henne Dietz läßt sich in den Rechnungen der Stadt und des Hof- und Rentmeisters gleichfalls bei Reparaturen von Glasfenstern nachweisen, etwa 1476/77.

die Schilderzunft zwanzig Köpfe stark war. Als Mitglied derselben taucht auch ein Tongus Holtscher[1]) auf, über den wir aber sonst nicht weiter unterrichtet sind. Man muß allerdings in Rechnung dabei ziehen, daß der Schilderzunft auch die Kürschner und Seiler angehörten, infolgedessen darf man die Anzahl der eigentlichen Maler nicht allzu hoch berechnen. Dagegen waren Goldschmiede und Bildhauer ausgeschlossen[2]). Ein anderer Maler erscheint dann in Henne oder Henchen Eylnhusen, 1458 als in der Neustadt wohnend, wo er das cruze uszwendig an der barfusserporten, als daz gefallen war, gebessert und widder gemalet hat. Von 1474 bis 1491 läßt er sich mit 1 Pf. Steuer in der Neustadt nachweisen, aber auch er scheint in der Hauptsache einfache Glaserarbeiten geliefert zu haben.

Anders steht es mit der dritten Malerfamilie, auf die wir, da ihre Mitglieder in Verbindung mit Ludwig Juppe noch öfters auftauchen werden, näher eingehen müssen. Es ist die Familie von der Leyten, von der wir drei dieses Namens, nämlich den Vater Gerhart (auch Erhard genannt) und seine beiden Söhne Heinrich und Johann kennen, und zwar alle drei als Maler. Ob Gerhart schon gebürtiger Marburger war, ist unbekannt; der Name deutet auf westfälische Herkunft[3]).

Gerharts Tätigkeit ist durch zahlreiche Rechnungseintragungen von 1454 bis 1503 belegt, auch von ihm werden Arbeiten der oben gedachten handwerklichen Art gefordert, doch lassen die Eintragungen gleichzeitig auch den Schluß zu, daß er vorzugsweise im Gegensatz zu den oben angeführten Malern für die Anfertigung von Kunstwerken herangezogen wurde, die einen höheren und selbständigen Wert beanspruchten. Dahin gehört der Totenschild, welchen er für den 1478 jung verstorbenen Ludwig, den zweiten Sohn Heinrichs III. anfertigte, dahin gehört die Ausmalung des Heiligenhäuschens auf der Brücke zu Weidenhausen, in dem er Heiligenbilder und Fenster malt, und 1494 werden zwo taffeln off den torn im schloss erwähnt. Aber noch nach einer anderen wichtigen Seite seiner Tätigkeit ist er zu fassen, die ihn oft genug mit Ludwig Juppe zusammengeführt haben mag: er ist insbesondere Polychromeur. In dieser Eigen-

[1]) Er gehörte mit Johann von der Leyten der Prozessionsbruderschaft im Jahre 1526 an. Vgl. Bücking, Mitt. S. 43.

[2]) Vgl. Küch, Landgrafendenkmäler S. 193.

[3]) Noch heute gibt es in Westfalen eine Adelsfamilie gleichen Namens, und ein festes Haus Leythe, am Leythenbach gelegen, ist erhalten, das sich bis 1437 im Besitz der Familie von Lethene, Leythene befand. Es ist also nicht ausgeschlossen, daß Gerhart selbst oder ein Vorfahr der Familie von hier oder aus der Nähe eingewandert ist. Ein Hinrich van der Leyten kommt 1406 in einer Urkunde, ausgestellt durch Heinrich von Golmisse, Herrn zum Ottenstein vor. (Staatsarchiv Marburg, Habelsche Sammlung, Nr. 417; Ottenstein westlich von Münster an der Grenze von Geldern). Vgl. K.-D. Westphalen, Bd. 4, Kreis Hörde und Bd. 26/27, Gelsenkirchen, Stadt u. Land. S. 36/37.

schaft vergoldet und versilbert er ein Schauessen für den Landgrafen, und als 1496 Ludwig Juppe ein Bild für das Rathaus seiner Vaterstadt schnitzt, fällt ihm die Aufgabe der Polychromierung zu.

Der Totenschild Ludwigs hat sich erhalten, und wenn Küch darüber bemerkt, daß die Arbeit „den sicheren Wappenmaler erkennen läßt, sich aber nur wenig über das handwerksmäßige Können erhebt", so glauben wir doch sein Urteil zu Gerharts Gunsten verbessern zu können: der Totenschild zeigt eine tüchtige, sogar fein zu nennende Arbeit, und läßt günstige Schlüsse auch für seine Figurenmalerei zu, von der ja leider nichts auf uns gekommen ist. In seiner bürgerlichen Stellung scheint Gerhart hochgeachtet gewesen zu sein, 1472 wird er mit Heinrich Juppe, Ludwigs Vater, nach Rauschenberg zum Landgrafen geschickt, um Vorstellungen wegen der Schatzung für den Türkenzug zu machen. Zweimal, 1463 und 1470, ist er auch als Vierer in Marburg nachweisbar[1]).

Eine bedeutendere Arbeit wurde ihm auch mit der 1484 erneuerten Ausmalung des großen Saales auf dem Schloß, woselbst er in diesem und im folgenden Jahr außerdem eine Reihe von anderen Arbeiten ausführte, wohl in der Hauptsache Wappenmalereien, darunter auch ein Wappenfenster auf der Kanzlei. Sein Siegel, das im Schild oben zwei Pferdeprammen, darunter drei fünfblättrige Blumen zeigt, bildet Küch a. a. O. ab; ähnlich findet sich der Schild auch auf den erhaltenen Arbeiten seines Sohnes Johann.

Die Söhne setzen dann sein Handwerk fort. Zunächst von 1501 ab der ältere, Heinrich, dann von 1510 ab Johann. Vergleicht man die Aufträge, die beiden wurden, so läßt sich leicht ersehen, daß Johann die bedeutendere Rolle gespielt hat; er war auch, wie Bücking nachweist, von 1520 bis 1526 Mitbaumeister der Pfarrkirche. Auf uns gekommen ist noch ein ganzer Zyklus von Tafelbildern seiner Hand und Werkstatt, die Flügelbilder der Schnitzaltäre Juppes in den Querschiffen der Elisabethenkirche, sowie wohl auch die des Marienaltars. Sie sind nicht alle gleichwertig, und es muß, besonders bei den Malereien des Georgsaltars, dahingestellt bleiben, wie viel davon vielleicht auf seines Bruders Heinrich Rechnung zu setzen ist. Aber ohne Zweifel ist er von den Malern dieser Zeit in Marburg die stärkste künstlerische Potenz gewesen, wenngleich er auch nicht ganz an seinen bildhauerischen Arbeitsgenossen heranreicht. Der umfangreichste Auftrag neben der Folge der Flügelbilder, der ihm wurde, ist jedenfalls die Ausmalung des neuerbauten Rathauses gewesen, die er mit Hilfe seines Knechts besorgte. Auch hier mischt sich die Tätigkeit des Malers und Polychromeurs mit der handwerklichen des Anstreichers. Fußböden, Schränke, Fensterrahmen, Wände und Decken hat er zu streichen, aber daneben auch die künstlerische Ausstattung zu liefern: er malt ein Marienbild in den großen Saal, und

[1]) Nach einer Mitteilung von Herrn Archivar Dr. Knetsch in Marburg.

für denselben Raum zwei Glaswappen des landgräflichen Paares, die noch heute erhalten sind und einen guten Begriff von seinem Können auch auf diesem Gebiet geben. Wie sein Vater tritt er auch hier als Polychromeur auf, und wieder ist es eine Arbeit Ludwig Juppes, die er zu bemalen hat, nämlich die heute noch an ihrer alten Stelle befindliche Elisabeth über dem Rathausportal. Auch sonst mischen sich bei ihm Aufträge handwerklicher und künstlerischer Natur. Sowohl auf dem Schloß wie unten beim Orden hat er hin und wieder Gerätschaften und Öfen zu bemalen, muß für den Markt das Banner liefern, aber ebenso malt er in des Komturs Gemach 1515 einen Kruzifix und schmückt Landgraf Philipps Stube 1520, und 1527 die der Landgräfin Christine mit Wandgemälden, und 1516 entwirft er zwei „Visierungen" zu dem dann von Ludwig Juppe ausgeführten Grabmal Wilhelms II. Für die Pfarrkirche finden wir Johann mehrfach tätig, er erneuert in umfangreicher Weise ein jüngstes Gericht in einem Glasfenster, das 1525 vom Sturm zerstört worden war, und malt ein Jahr vorher die Orgel mit ihren Flügeltüren. Andere Flügel zu einem Positiv hatte er schon vorher (1522) für den deutschen Orden geliefert. Wir dürfen in ihm nach seines Vaters Gerhart Hinscheiden den hauptsächlichen Polychromeur von Juppes Arbeiten sehen, und was sich davon erhalten hat, ist ganz vorzügliche Arbeit, vor allem die Bemalung der Schnitzaltäre.

Sein Bruder Heinrich wird nicht so häufig wie er erwähnt und scheint in der Hauptsache Renovationsarbeiten, Wappenmalereien und Verwandtes besorgt zu haben, jedenfalls tritt er stark zurück. Als Johann 1530 starb, überlebte ihn Heinrich und wurde mit Tongus Holtscher zum Vormund seiner Kinder bestellt [1]).

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, die von Küch und Bücking beigebrachten Daten und Belege noch einmal alle hier zu wiederholen und zu vermehren, bemerkt sei nur auf Grund des eben Gesagten, daß sich aus der Menge der erhaltenen Malernamen, der Tatsache, daß sich drei Familien nachweisen lassen, in denen dieser Beruf zu Hause war, nicht ohne weiteres Schlüsse ziehen lassen auf eine besondere Höhe traditionell gepflegter künstlerischer Kultur. Bezeichnend ist, daß der deutsche Orden seinen Bedarf des öfteren, wie schon hervorgehoben wurde, nicht in Marburg deckte, und bei den Grabmälern werden wir das Gleiche bemerken. Im allgemeinen mag das stärkste Können am ehesten bei den Goldschmieden gelegen haben. Von all den genannten Malern dürfen wir als Künstler im vollen Sinne des Wortes wohl nur Johann von der Leyten und seinen Vater ansehen; es wäre das lohnende Ziel einer besonderen Untersuchung, die Wurzeln seines Könnens und seines Stils aufzudecken; denn daß er nur in der Werkstatt seines Vaters gearbeitet haben sollte, ist bei der Sitte der damaligen Zeit nicht anzunehmen; gewisse Anzeichen scheinen mir auf eine Verwandtschaft mit westfälischen Bildern hinzudeuten.

[1]) Bücking, Mitteilungen S. 58.

Mit Johann von der Leyten sind wir bei der künstlerischen Erscheinung angelangt, die neben Ludwig Juppe parallel einhergeht, die in ständiger Verbindung mit ihm steht und seinen Werken den letzten strahlenden Glanz verleiht. Juppe hat zwar noch mit Johanns Vater zusammengearbeitet, aber erst sie beide bedeuten den Höhepunkt des Marburger Kunstlebens. Hier ist die Betrachtung der Lebensumstände unseres Meisters anzuknüpfen.

Die Familie, der Ludwig Juppe angehörte, ist ebensowenig wie die der Leyten von altersher in Marburg ansässig gewesen. Sie scheint vielmehr aus der Gegend von Cassel gekommen zu sein, dorthin weisen die ältesten Nachrichten. Am 9. März des Jahres 1408 muß ein Claus Jupan[1]) dem Landgrafen Urfehde schwören unter der Bedingung, sich bei ihrem Bruche auf die Casseler Burg oder ein anderes ihm genanntes Schloß zu stellen[2]). Mit einiger Sicherheit kann man wohl hieraus den Schluß ziehen, daß Claus ein Mann von einer gewissen Bedeutung und von einem gewissen Ansehen gewesen ist, eine Tatsache, die wir auch späterhin immer wieder bei den Marburger Mitgliedern der Familie feststellen können.

Auf die Gegend von Cassel weist auch eine Urkunde, durch die ein Heinrich (Heinz) Jupan, vielleicht ein Sohn des Vorgenannten, mit seiner Frau Swene ein Gut bei Heckershausen, das sog. Glymenhaingut, von Henne Waltvogel kauft[3]).

In Cassel, vielleicht auch in Spangenberg taucht der Name Juppe schon einige Jahre vorher auf: in dem kulturgeschichtlich so überaus interessanten Ausgaberegister des Kammerschreibers Siegfried Schrunter (1430 Aug. 4.–1431 Juli 31)[4]) wird mehrfach ein „Jupan" als landgräflicher Jägermeister („Weidmann") genannt, von dem wir sonst leider nichts weiter erfahren. Ich möchte indessen vermuten, daß er der Stammvater der Marburger Familie war. Diese führt

---

[1]) Der Name kommt in den verschiedensten Formen vor. Die älteste ist Jupan und Jupon, daraus abgeschwächt später Jupen und Juppe, Jup, und daraus wieder (im 16. Jahrhundert) durch falsche Etymologie Jaup und Gaup.

[2]) Kgl. Staatsarchiv Marburg, Fehde- u. Sühnebriefe. Jupan 1408 März 9: und were daz ich dyt abreche und nicht enhielte wissens ader unwissens, wie daz zuqueme, daz got abhalte, wilch zyt mich dann der egenante myn gnedige juncher ader sine erben darumb manen adir manen lassen mit iren boten ader brieffen in ader vor die huse dar ich wonhafftig bin, so sal und wil ich yn zustund nach irer manunge eyn recht gefengniss halten und inkomen in ire stad zu Cassel uff ire burg oder in eyn andern sloiss, wo hen ich von yn gemanet werden... Ausfertigung Pergament, die Siegel v. Wolmerkusen und Henne von Lauerbachs anhängend.

[3]) Staatsarchiv Marburg, Urkunden d. Deutsch.-Ordensballei Marburg 1439 Juli 1. – Der Vollständigkeit wegen sei erwähnt, daß der Name in dieser Zeit auch im Westfälischen vorkommt. 1427 findet sich ein Heinzerlin Jupen unter den Freischöffen der Grafschaft Witgenstein. St.-A. Marburg, landgrfl. hess. Personalien.

[4]) Abgedruckt bei F. Küch, Eine Quelle zur Geschichte des Landgrafen Ludwig I. i. Z. H. G. Bd. 43 N. F. 33. Cassel 1909.

nämlich drei Pfeilbolzen im Wappen[1]) und die Annahme liegt nahe, daß bereits jener Jägermeister, einem vielgeübten Brauch der Zeit entsprechend, das auf seinen Beruf hinweisende Wappenbild geführt und auf seine Nachkommen vererbt hat.

Noch im Jahre 1462 waren die Juppes in Cassel ansässig. Wenigstens erwähnt der Casseler Kammerschreiber Noeß einen Ludwig und einen Henchen Jupan, jenen als Hausbesitzer.

Eben damals muß aber die Familie nach Marburg ausgewandert sein[2]), wahrscheinlich in Folge einer Heirat. Wir wissen nämlich, daß sich um diese Zeit, vielleicht schon einige Jahre früher, ein Ludwig Juppe mit Margarethe Wissener, einer Tochter des landgräflichen Kellners Heinrich Wissener und Enkelin des hochangesehenen Peter Sinning, langjährigen Vorstehers der landgräflichen Kanzlei, vermählt hat[3]), dessen Familie zu den ersten der Stadt Marburg gehörte[4]). Sonst schweigen auch über diesen Ludwig leider die Quellen. Sein Sohn ist vielleicht der Gerlacus Jupon aus Marburg, der 1475 in Erfurt immatrikuliert ist[5]).

Als Bruder dieses Ludwig Juppe ist dann wohl der Heinrich Juppe anzusehen, der auch – jedenfalls nach dessem Tode – die verwandtschaftlichen Beziehungen zu den Familien Sinning und Wissener aufrechterhaltend, am 20. März 1472 für Heinrich Sinning, den Sohn des genannten Peter Sinning, als dessen Prokurator und Tutor die Präsentationsurkunde für den Priester Konrad Wissener als Altarist eines Altars der Casseler Martinskirche besiegelt[6]).

Dieser Heinrich Juppe ist nun der Vater unseres Meisters. Auch er muß es verstanden haben, sich bald eine angesehene Stellung zu erringen, denn wir finden ihn dreimal mit ehrenvollen Missionen betraut, deren eine in Verbindung mit Gerhard von der Leyten wir schon erwähnt haben. Außerdem bekleidete er mehrmals das Amt eines Vierers und Unterbürgermeisters, so 1463, 1470, 1478 und 1480[7]). Verheiratet war er mit Ilud, nach Bückings Vermutung einer geborenen Nedernhober[8]). Über seinen Stand und Beruf schweigen die Quellen, und

[1]) Abgebildet bei Küch, Hessenkunst 1906.

[2]) Ein Zweig scheint in Niederhessen zurückgeblieben zu sein. In der Erfurter Matrikel wird nämlich ein Johannes Juppe de Welffershusen als Mediziner immatrikuliert. Akten der Erfurter Universität (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen VIII.) II, S. 191.

[3]) Nach gütiger Mitteilung des Herrn Archivars Dr. Knetsch in Marburg.

[4]) Vgl. über die Familie Sinning, besonders Peter S., Küch in dem eben zitierten Aufsatz: Eine Quelle zur Geschichte des Landgrafen Ludwig I. S. 144 ff.

[5]) Als Gerlacus Jupon de Arpirck (so statt Marpurg). Akten der Erfurter Universität I S. 359 (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen VIII).

[6]) Vgl. Joh. Schultze, Klöster, Stifter und Hospitäler der Stadt Cassel und Kloster Weißenstein. Marburg 1913. Veröffentlichungen der Hist. Kommission für Hessen u. Waldeck IX. Klosterarchive, 2 Bd., S. 389. Die erste Erwähnung Heinrichs geschieht in der Marburger Baurechnung von 1462, nach deren Angabe er Heu an die Stadt verkaufte.

[7]) Nach Bücking, Mitt. S. 58 und nach gütiger Mitt. von Herrn Dr. Knetsch in Marburg.

[8]) Mitt. S. 58.

aus der Tatsache, daß er 1470 nach Borken wegen einiger dort von Marburgern auf Verlangen des Landgrafen vorgenommenen Arbeiten am Graben gesandt wurde, auf eine Tätigkeit etwa als Baumeister schließen zu wollen, wäre etwas gewagt. Die Vermutung, daß er wie sein Sohn Georg Goldschmied gewesen sei, mag wenigstens ausgesprochen werden, und daß von vornherein eine künstlerische Beanlagung in der Familie vorhanden gewesen sein muß, geht aus der Tatsache hervor, daß zwei seiner Söhne sich künstlerischen Berufen zuwandten. Er wohnte in der Neustadt, wohl in der heute sogenannten Renthofstraße, 1475 zwischen Sipen Molnhobers und Dilke Kopersmedens Frau, scheint aber späterhin dort seine Wohnung öfters gewechselt zu haben. Die Höhe seiner Steuersumme, 3 Pf. 2 S., läßt seinen Wohlstand erkennen, der uns auch weiterhin noch bezeugt wird. Als er starb, besaß die Familie drei Häuser in der Wettergasse.

Auch zum deutschen Orden unterhielt Heinrich nahe Beziehungen, die seinen Söhnen nachher zugute kamen; am 13. Juli des Jahres 1480 schenkt er diesem die ihm gehörige Stumpsmühle bei Allendorf an der Lumda, wohl für die Aufnahme seines ältesten Sohnes Johannes, des nachmaligen Deutschordenspriesters, der noch in diesem Jahre die Weihen in Mainz empfing[1]). Kann man schon aus dieser Tatsache den Schluß auf größeren Landbesitz auch in der weiteren Umgebung Marburgs ziehen, so wird dieser Eindruck noch bestätigt durch eine Urkunde des Marburger Archivs über den Ankauf einer Wiese bei Heuchelheim bei Kirchhain vom 2. April 1483, die der Vorbesitzer, Johann Loberbach ausstellt. Der Kaufpreis betrug 36 rhein. Gulden Frankfurter Währung[2]). Heinrich ist 1483 oder 84 gestorben, denn in diesem Jahre wird in den städtischen Registern nur noch seine Witwe aufgeführt. Sie war mit ihrer Familie in die Wettergasse gezogen, am 5. Oktober 1486 verkauft sie und ihre Söhne Ludwig mit seiner Frau und Georg ihr dort gelegenes Haus und erwirbt einen Hof in Ellnhausen[3]). Zwei weitere Häuser in der Wettergasse unter einem Dach zwischen Hans von Dörnbergs und Johann Nedernhobers Haus gelegen, verkauft die Familie dann im folgenden Jahre an den Hofmeister Hans von Dörnberg[4]). Diesmal wird auch der Priester Johannes mit aufgezählt. Noch einmal, am 2. November 1502 hören wir von ihr, indem sie einen auf Hans Nedernhobers Haus in der Wettergasse ruhenden Zins den Dominikanern zu einem Jahrgedächtnis für Eckard Nachtrabe, Heinrich Juppe, Meckel und Ilud Juppe übergibt[5]). Auch das deutet auf Wohlstand hin. Sie wohnte damals mit ihren

[1]) Vgl. die Trappeneirechnung v. 1480: item 5 pf. 5½ s. 2½ d. scilicet 2½ gld. 10 alb. 6½ hlr. hern Henrich Dutse unde Jupan ghen Mentz zur wyunge verzert.

[2]) Kgl. Staatsarchiv Marburg, Urkunden: Heuchelheim 1483 Apr. 2.

[3]) Vgl. Bücking Mitt. S. 58.

[4]) Bücking ebenda.

[5]) Kgl. Staatsarchiv Marburg. Archiv d. Dominikaner in Marburg 1503 Nov. 11 u. Bücking Mitt. S. 58. Ebenso Gesch.-Bilder aus Marburgs Vergangenheit, Marb. 1907, S. 72.

Kindern wieder in der Neustadt und ist wohl bald gestorben, jedenfalls kommt sie nach 1502 nicht mehr vor.

Der älteste Sohn, der Deutschordenspriester Johannes[1]), taucht dann noch öfter als Inhaber von Ordensämtern auf, und wird am 5. Dezember 1497 vom Komtur Dietrich von Cleen für die Pfarrei Kirchhain präsentiert. Dort läßt er sich noch 1515 nachweisen. Am 31. Juli erscheint er unter den Geistlichen, die am Leichenbegängnis des Landgrafen Wilhelm des Älteren in Marburg teilnehmen[2]), und 1520 siedelt er im Auftrage des Ordens nach Mainz über[3]); dann verliert sich seine Spur.

Der jüngere, 1486 noch unverheiratete Bruder Georg ergriff das Handwerk der Goldschmiede und scheint viel für das landgräfliche Haus gearbeitet zu haben, so erhält er 1494 15 Gld. aus einer Schuld vom Hofmeister und sticht 1499 das Sekret der Landgräfin, wofür er 1 3/4 Gld. empfängt[4]). Auch in den Baurechnungen der Stadt taucht er hin und wieder auf, 1506 ist er wie vordem sein Vater Unterbürgermeister. Schließlich hat er das Handwerk vollständig aufgegeben und sich ganz dem landgräflichen Dienst gewidmet, 1510 finden wir ihn als Münzkämmerer und später als Rentmeister in Blankenstein bei Gladenbach. Auch diese Tatsache deutet wieder auf großen Wohlstand; der Goldschmiedsberuf schon an sich, noch mehr aber das Amt eines Münzkämmerers und Rentmeisters erforderten eine gewisse Kapitalkraft. Das prägt sich auch sonst in seiner bürgerlichen Stellung aus, außer dem Unterbürgermeisteramt hat er auch zweimal, 1503 und 1514, das eines der städtischen Baumeister bekleidet[5]). Seine Frau hieß Margarethe, er mag um 1490 geheiratet haben, denn die Trappeneirechnung von 1516 führt auf: 2 s. scilicet 1 1/2 gulden Jorgen Juppen seyme sone geschenkt zu seiner hochtzit. Er ist 1521 gestorben, denn von da ab wird nur noch seine Frau als Steuerzahlerin aufgeführt. Sie hat sich schnell wieder verheiratet, und zwar – hier spüren wir schon die Vorboten der kommenden Umwälzungen – mit dem „entlaufenen Pfaffen", dem früheren Deutschordensbruder, Organisten und Orgelbauer Mathias Weidelbach, der am 19. September 1527 Organist an der Pfarrkirche wurde, und durch seine Klage auf Her-

---

[1]) Vgl. auch den Eintrag der Küstereirechnung von 1493: item 12 s. hern Johan Jupan das alde venitebuch zo binden.

[2]) Beleg zu der Rechnung des Kammerschreibers Lersenmecher 1515, Samtarchiv Marb.: her Johann Juppe pherner zu Kirkhain."

[3]) Trappeneirechnung.

[4]) Auf seinem Siegel sind drei Pfeilschäfte, sog. Bolzen zu sehen (vgl. oben S. 14). Mit großer Wahrscheinlichkeit ist das Siegel von ihm selbst geschnitten und gibt, wie eine Reihe anderer, offenbar von der gleichen Hand stammender Marburger Bürgersiegel einen Begriff seines Kunstvermögens (Urkunden der Abt. Generalrepertorium Marburg).

[5]) Stadtarchiv Marburg, Rezeßbuch der Rechnungen 1457–1514.

ausgabe seines zurückgelassenen Positives und auf seine Abfindung und ihre Folgen eine gewisse Rolle in der Geschichte der Reformation speziell beim Deutschorden gespielt hat[1]).

Wann Ludwig, der bedeutendste der drei Brüder, geboren ist, wissen wir nicht, seine erste Erwähnung geschieht in der angezogenen Verkaufsurkunde vom 5. Oktober 1486. Damals ist er schon mit Frau Eile, über deren Familie nichts Näheres in Erfahrung zu bringen war, verheiratet. Das kann allerdings noch nicht lange der Fall gewesen sein, wenn wir in Betracht ziehen, daß er erst 1537, also 51 Jahre nach dieser Zeit gestorben ist[2]). Man pflegte sich damals jung zu verheiraten; nehmen wir also ein Höchstalter von 25 Jahren an, so kämen wir auf die Zeit von 1460, vielleicht etwas später. Über seine Lehrjahre sind wir nicht durch urkundliche Nachrichten unterrichtet, aber die Untersuchung seiner Arbeiten läßt, wie noch zu zeigen sein wird, Schlüsse mit einiger Sicherheit zu. Hier seien vorläufig nur die sicher zu ermittelnden Daten aus seiner Lebenszeit gegeben. In den Jahren 1490 und 91 wird er mit seinem Bruder Georg im dritten Quartier der Neustadt mit 13 Schillingen Bede aufgeführt, fehlt aber auffallender Weise im Jahre 1492. Im nächsten Jahre erscheint er wieder im letzten Quartier, aber ohne die Summe, die er zu zahlen hat, verschwindet dann wieder in der Winterbede und taucht erst im Herbst des Jahres 1495 wieder auf, von da ab in der Neustadt mit Mutter und Bruder zusammenwohnend. Diese beinahe dreijährige Abwesenheit wird uns späterhin noch eine wichtige Aufklärung über seine künstlerische Entwickelung geben, wir brauchen also vorläufig nicht darauf einzugehen.

Vielmehr interessieren uns hier seine Aufträge und Arbeiten. Und da bringt gleich das nächste Jahr, 1496, zwei, von denen sich eine noch erhalten hat, allerdings leider gerade die, an der seine Mitarbeit mehr sekundärer Natur war. Er muß nämlich die für den Grabstein der am 15. Februar 1494 verstorbenen Gemahlin Heinrichs III. von Oberhessen, Anna von Katzenellnbogen bestimmten Niellostücke in die Platte des Grabsteins einsenken[3]). Interessant ist dabei, daß es sich bei dieser und den drei ähnlichen Platten der Grabsteine Hans von Dörnbergs und seiner beiden Gemahlinnen um sicher nicht einheimische, sondern vermutlich kölnische Arbeiten handelt, auch ein weiterer Beweis für das damals noch sehr starke Heranziehen auswärtiger Kräfte, das wir auch sonst häufig ge-

[1]) Vgl. A. Huyskens, Philipp der Großmütige und die Deutschordensballei Hessen i. d. Z. H. G., N. F. 28. Bd. S. 136 und 145.

[2]) Von da ab kommt er in den Steuerbüchern nicht mehr vor.

[3]) Vgl. Küch, Landgrafendenkmäler, S. 195/196. Der Eintrag der Rentmeisterrechn. von 1496: item 3 g. Ludewige Jupen von m. g. fr. seligen lichstein das missingen epitavium inzusenkin wiederholt sich noch einmal in der Rechnung des Hofmeisters Hans von Dörnberg.

nug beobachtet haben. Wir werden bald sehen, wie sich das in der Folgezeit ändert. Die andere, originale Arbeit, ein Bild für die Ratsstube, welches Gerhard von der Leyten polychromierte, ist leider verloren gegangen. Merkwürdig berührt der geringe Lohn von 1 Gld.

Nun schweigen die urkundlichen Zeugnisse für längere Zeit, während wir auf stilkritischer Grundlage dem Meister und seiner Werkstatt eine ganze Reihe von Arbeiten zuschreiben können. 1515 wird er in der Baurechnung kurz erwähnt, als hinter seinem Hause in der Mauer Röhren gelegt werden. Im nächsten Jahre wird ihm durch die Landgräfin Anna ein größerer Auftrag zuteil, als er mit der Errichtung des Alabastergrabmals ihres 1509 verstorbenen Gemahls Wilhelms des Mittleren betraut wird. Der Vertrag hat sich erhalten. Noch einmal ist er dann im Jahre 1520 von Marburg abwesend. Die Steuerliste führt ihn als nit hie auf. Im nächsten Jahre erscheint er dann wieder, wir hören aus der Baurechnung, daß man den stock (Brunnenstock) in Ludwig Juppen hob abgetan hat. Noch erhalten ist die Madonna, die er 1523 in das benachbarte Dorf Wehrshausen lieferte, und im nächsten und übernächsten Jahr ist er im Verein mit Johann von der Leyten an der Ausschmückung des eben fertiggestellten Rathauses beschäftigt: er arbeitet das Elisabethenrelief über dem Portal und ein Leuchterweibchen an ein Hirschgeweih. Mit der Vollendung des Rathauses scheint dann die Bautätigkeit der Stadt in größerem Umfange ihr Ende genommen zu haben, wir hören auch lange Zeit nichts mehr von Aufträgen. Die nun folgenden Jahre waren auch reichlich erfüllt von innerem und äußerem Geschehen, die Reformation wurde 1527 endgültig in Hessen eingeführt, die Universität, deren Errichtung schon ein Lieblingsgedanke Wilhelms des Mittleren gewesen war, gegründet, die Säkularisationen und Ablösungen der Klöster nahmen ihren Weg.

Die Reformation hat sicher für viele Künstler eine schwere wirtschaftliche Krise mit sich gebracht und auch unserem Meister eine große Zahl der gewohnten Aufträge entzogen. Wir können tatsächlich von dieser Zeit ab nur mehr Aufträge profaner Natur nachweisen.

Die nächste größere Arbeit, die nach der Fertigstellung des Rathauses unternommen wurde, war die im Jahre 1534 begonnene Neuanlage der Brunnen in der Stadt. Der Anfang wird in diesem Jahre mit dem Marktbrunnen gemacht[1]). Der technische Leiter dieser Arbeiten war Hans von Frankfurt, Bürger zu Homberg in Hessen, der im nächsten Jahre dann den Kumpf ausführt; interessanter

---

[1]) Es folgen dann 1537 der Kumpf in der Wettergasse, wiederum an Hans von Homberg verdingt, 1538 der nuwe komp am Kornrain und 1539 der Bärenkumpf in der Barfüßerstraße. Dies und die folgenden Zitate aus den Baurechnungen der Stadt Marburg.

Weise benutzt man dazu die Steine von den offenbar durch die Reformation unnötig gemachten Altären der Kugelhaus-, Barfüßer- und Pfarrkirche. Zweimal ist Ludwig Juppe bei diesen Arbeiten beteiligt: er erhält 3½ pf. den schlossstein mit den bilden und schilden zu machen und schneidet zwei Gußformen für die bleiernen Löwenköpfe, die dann von Jost Kanngießer gegossen werden. Auch für diese interessante Art der Tätigkeit Ludwigs werden wir später noch einige Belege beizubringen haben. Ein Heinrich Juppe ist bei diesem und den später ausgeführten Brunnen als Schmiedearbeiter tätig, und Heinrich moler (von der Leyten) malt das Fähnchen. Die Tätigkeit für den Marktbrunnen ist die letzte Arbeit des hochbetagten Meisters, von der wir wissen; zwei Jahre später ist er gestorben.

Wir haben gewisse Anhaltspunkte dafür, daß unser Meister Ludwig von den drei Brüdern der gewesen sei, der am wenigsten den ererbten Wohlstand zu halten wußte. Sollte die Gabe des Haltens und Erwerbens ihm, wie so vielen Künstlern, völlig abgegangen sein? Denn an Aufträgen und Arbeiten hat es – bis in die Reformationsjahre wenigstens – seiner Werkstatt gewiß nicht gemangelt, das werden wir beim Nachweis seiner Werke immer wieder bestätigt finden. Jedoch muß schon früher ein wirtschaftlicher Rückgang bei ihm eingesetzt haben. In den von 1518–1531 reichenden Gerichtsprotokollen kommt er nämlich recht häufig als Schuldner vor, und zwar öfter mit auffallend geringen Summen, einmal hat er auch, wovon noch später zu handeln ist, einen für ihn arbeitenden Bildschnitzer, ein anderes Mal seinen Schreiner nicht bezahlt. Gerade die Geringfügigkeit vieler dieser Summen dürfte den Beweis für eine zunehmende Verarmung gegen Ende seines Lebens, den Beweis eines notdürftigen Lebens von der Hand in den Mund, des Gezwungenseins zu häufigem Borgen erbringen. Erwähnung verdient auch ein Prozeß gegen seine Schwägerin Margarethe in den Jahren 1525–1527, für die er anscheinend seine Güter verpfändet hatte. Seine Frau ist ihm wahrscheinlich schon sehr früh im Tode vorausgegangen; in dem von Ludwigs Mutter gestifteten Jahrgedächtnis von 1502 ist unter dieser Spende eine Ilud einbegriffen, sie wird späterhin nie wieder erwähnt.

In der nächsten Generation treten zwei Mitglieder der Familie Juppe in Erscheinung, Heinrich, der eben genannte, der auch sonst noch bei den neuen Brunnenanlagen beschäftigt war, ebenso für die Uhr an der Hiltwinpsforte und 1536 für die Uhr am Rathaus und der wohl identisch ist mit dem 1547 noch einmal erwähnten Heinrich Jup bugsenschmied burger zu Marpurgk, und Hans Juppe, der Goldschmied war, beide wohl Söhne Georgs.

Ein Heinrich Jaupp, wohl identisch mit dem eben genannten, verkauft am 6. Juli 1555 sein Viertel Hofes zu Martorf dem Deutschen Orden und späterhin wird dreimal, 1572, 1588 und 1599 ein Hans Jaupp als Hofglaser erwähnt. Zwei Töchter aus Georgs Ehe mit Margarethe finden sich 1532 verheiratet, die

eine mit Hans Suermilch, die andere mit Hans Lyns[1]). Das letzte nachweisbare Glied der Familie, Philipp Jaupp zu Marburg, erhält am 1. März 1621 vom Deutschen Orden einen Lehensbrief über einen Gartenteil am Weinberg neben der Ketzerbach.

Der einzige, in Marburg zu Ende des Jahrhunderts neben Ludwig Juppe sicher zu fassende Steinmetz, der zugleich als Plastiker tätig war, Heinrich Kahl [2]), wird uns noch späterhin, wie schon bemerkt, beschäftigen. Als Künstler hatte er wenig zu sagen. Juppes künstlerische Erbschaft in Hessen trat dann der aus dem nahen Frankenberg stammende hochbedeutende Meister Philipp Soldan an, der neben seiner sonstigen plastischen Tätigkeit vor allem für den Eisenguß arbeitete. Er ist bereits trotz gotisierenden Anfängen ein echtes Kind der Renaissance und hat neben seiner Tätigkeit für das Kloster Haina und die dortigen Eisenhütten das bekannte Grabmal Philipps des Großmütigen und seiner Gemahlin geschaffen[3]). Wenig Jahre nach Juppes Tode finden wir ihn auch in Marburg tätig, 1542 gießt er für den Rathaussaal einen eisernen Ofen mit skulpierten Platten. Aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts sind dann noch ein Paar weitere Künstlernamen als Zeitgenossen Ludwig Juppes überliefert, die das Bild der künstlerischen Betätigung, das wir im Vorliegenden zu geben versucht haben, abrunden helfen[4]). Bekannt ist der landgräfliche Hofbaumeister Balthasar von Germersheim, der für die mit Ausnahme des Rathausbaumeisters Klaus mangelnden Namen der Architekten eintreten muß[5]). Die Mitglieder der Schilderzunft werden noch durch zwei weitere Meisternamen vermehrt, durch einen gewissen in den Rathausrechnungen nur Melchior genannten Maler und Cort Gubener. Melchior wird zum ersten Mal 1529 aufgeführt, als er das bekannte Sonnabendsfähnchen für den Markt zu malen hat[6]), 1531 macht er neue Glasfenster an die Lahnpforte. Bald darauf ist er

---

[1]) Nach Mitteilung von Herrn Dr. Knetsch (Samtarchiv Marburg. Schbl. 72 Nr. 56).

[2]) Über den andern, Heinrich Husler, vgl. oben S. 9.

[3]) Vgl. L. Bickell, Die Eisenhütten des Klosters Hayna und der dafür tätige Formschneider Philipp Soldan von Frankenberg Marb. 1889, und die Festschrift: Die Bildnisse Philipps des Großmütigen, bearb. v. A. v. Drach und G. Könnecke, Marb. 1905, S. 35–37. Jedoch wäre noch zu untersuchen, ob nicht zwei Künstler unter diesem Namen zu begreifen sind, wovon der ältere, Philipps Vater, ebenfalls mit dem Vornamen Philipp, die älteren, P. S. signierten Arbeiten geschaffen hat.

[4]) Über die Meister der beiden Grabmäler der Anna von Mecklenburg, der Mutter Philipps des Großmütigen, Thomas Maler (1553), und des Landgrafen Wilhelm I., die vielleicht Marburger gewesen sind, ist nichts Sicheres festgestellt. Die Leistungen erheben sich nicht über handwerksmäßiges Können. Das Epitaph Wilhelms I. ist unvollendet.

[5]) Vgl. Küch, Eine Visitation der Obergrafschaft Katzenelnbogen im Jahre 1514 Z. H. G. N. F. IX. Cassel 1913, S. 164 und 223.

[6]) Vgl. oben S. 14.

gestorben. Von dem anderen, Cort Gubener, hat sich ein Notariatsinstrument, ausgestellt durch den Notar Konrad Klüppel zu Corbach am 30. Mai 1520 erhalten, worin er einen Vertrag mit dem Waldeckischen Kloster Volkhardinghausen eingeht, ihm für den Rest seiner Lebenszeit gegen Zahlung einer Summe von 42 rhein. Gld. Wohnung und Unterhalt zu gewähren, ohne die Verpflichtung geistlicher Kleidung und mönchischen Lebens auf sich nehmen zu müssen; er behält sich Freiheit in der Ausübung seines Gewerbes vor. Die Urkunde wirft ein interessantes Licht auf die Lebensumstände eines Künstlers dieser Zeit und muß das, was wir über Lage und Verhältnisse der Künstler in Marburg überhaupt wissen, ergänzen helfen, zumal da uns auch von Juppe nur ein einziger, später noch eingehender zu besprechender Vertrag erhalten ist[1]).

Die Art der Verdingung und Ausführung eines Kunstwerks wird sich auch in dem weiteren Umkreise Hessens und der angrenzenden Gebiete im wesentlichen gleichgeblieben sein, und da insbesondere für die Anfertigung von Schnitzaltären, die, wie wir sehen werden, in Juppes Wirken eine große, vielleicht die bedeutendste Rolle spielen, keine urkundlichen Belege vorhanden sind, liegt es nahe, sich nach Beispielen aus angrenzenden Gebieten umzusehen. Ein glücklicher Zufall hat uns eine Urkunde hinterlassen, die ausführlich auf derartige Fragen Antwort gibt. Am 21. Okt. 1520 nämlich schließen die Johanniter zu Wiesenfeld bei Frankenberg unter dem Komtur Kaspar Leber mit dem Franziskanerkonvent zu Meitterdorf[2]), der demnach eine Werkstätte für Schnitzaltäre unterhielt, einen Vertrag über die Lieferung eines Schreines auf ihren Hochaltar[3]). Die Bedingungen für Herstellung und Ablieferung werden genau formuliert. Verlangt wird ein durch Pfeiler mit beildergen und tabernackelchen dreigeteiltes Corpus, als dessen Mittelszene eine Gefangennahme Christi gedacht ist, während die Felder rechts und links je eine Madonna und St. Johann erhalten sollen. Die Flügelbilder werden in vier Felder geteilt, auf der Seite des Marienbildes vier Szenen aus ihrem Leben, auf der anderen Seite entsprechend vier Szenen aus der Johanneslegende. Die Predella soll zwei Szenen enthalten, Christus vor dem Höllentor (der helle zubrechung) und seine Auferstehung. Das Ganze soll durch einen Aufsatz gekrönt werden, in welchem unter einem Baldachin der Kruzifixus mit Maria und Johannes stehen soll, dabei St. Georg und Christophorus und ganz oben der Schmerzensmann (eyn misericordienbilde Christi). Die Termine der Ablieferung wurden genau festgelegt, und zwar soll zunächst das

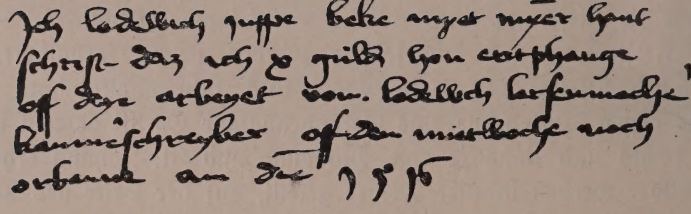
---

[1]) Ich drucke sie daher, soweit ihr Text für unsere Zwecke in Betracht kommt, in der Beilage 1 ab.

[2]) Ebenfalls in der unmittelbaren Nähe Frankenbergs; jetzt Wüstung.

[3]) Vgl. Beilage Nr. 2. Den Hinweis auf diese Urkunde verdanke ich Herrn Archivrat Dr. Rosenfeld in Marburg.

Corpus – wohl mit der Predella – zur Ablieferung kommen, in den beiden nächsten Jahren je ein Flügel und im vierten der Aufsatz. Als Honorar werden 200 Gld. festgesetzt, zahlbar in Raten von zunächst 30, dann 20 Gld. Marburger Währung; für den Fall, daß die Tafel nach dem Urteil von Sachverständigen, durch beide Vertragsteile gestellt, besser ausfällt, noch 40–50 Gld. mehr. Für Meister Juppe werden wir einen ähnlichen Fall von vierjähriger Ablieferung und zwar immer in einzelnen Terminen von je einem Jahr an den Schnitzaltären der Elisabethkirche feststellen können.



Facsimile der Handschrift Ludwig Juppes (zu S. 26).

Kapitel 2.

Das Grabmal Landgraf Wilhelms des Mittleren von Hessen.

Der Kreis der von der bisherigen Forschung Ludwig Juppe zugewiesenen Werke ist nicht gerade klein, er umfaßt neben neun Werken der Großplastik auch fünf kunstgewerblicher Natur. Von diesen sind drei sicher beglaubigt, die andern aus stilistischen Gründen dem Meister zugeschrieben. Von einer kritischen Betrachtung dieser Werke ausgehend, werden wir uns dazu wenden können, weitere Zuschreibungen zu versuchen.

Das Grabmal des am 11. Juli 1509 verstorbenen hessischen Landgrafen Wilhelms II. vom Jahr 1516 eröffnet die Reihe, es folgen in größerem zeitlichem Abstande eine aus Wehrshausen bei Marburg stammende Madonna von 1523, und dann das mit 1524 datierte Relief über dem Portal des Marburger Rathauses.

Man muß bedauern, daß alle diese urkundlich beglaubigten Stücke in eine spätere Lebensperiode des Meisters fallen, sodaß wir für seine Frühzeit nur auf stilistische Untersuchungen und teilweise auf Vermutungen angewiesen sind.

Beginnen wir mit der frühesten, für unseren Meister urkundlich gesicherten Arbeit, dem Grabmal Wilhelms des Mittleren. Der Maler Johann von der Leyten, über dessen Lebensumstände wir ja schon in der Einleitung ausführlich gehandelt haben, mußte Entwürfe dazu anfertigen, wie aus einer Quittung hervorgeht, die er am 15. April des Jahres 1516 über eine ihm geleistete Zahlung für zwei „Visierungen" zu dem Sarg im Deutschen Haus ausstellt[1]). Diese Tatsache erregt zunächst einiges Befremden, wenn wir, wovon noch zu sprechen sein wird, das künstlerische Verhältnis beider Meister, des Plastikers und des Malers, in Betracht ziehen. Von Johannes Tätigkeit ist soviel auf uns gekommen, — die Flügelmalereien der Querschiffsaltäre in St. Elisabeth —, daß wir über den Umfang und das Maß seines Könnens ein sicheres Urteil fällen dürfen. So tüchtige Leistungen seine Bilder darstellen, an Qualität kann er sich bei weitem nicht mit seinem Partner messen. Das hat schon Justi betont[2]).

[1]) Vgl. hierzu und für das Folgende Küch, Landgrafendenkmäler S. 150ff. und S. 250ff.

[2]) Joh. v. d. Leyten u. L. Juppe S. 262.

Auch finden sich in seinem Werk an keiner Stelle Andeutungen, die zu dem Juppeschen Grabmal, so wie es heute vor uns steht, Analogien bieten könnten, es sei denn die Form der kleinen Kapitelle, die sich an einigen Stellen ähnlich auf seinen Bildern wiederfinden. Eher ist anzunehmen, daß es sich bei diesen Visierungen um allgemeine Fragen, um die Form und den architektonischen Aufbau des Ganzen, noch wahrscheinlicher vielleicht um perspektivische Ansichten zur Verdeutlichung von Juppes Plänen gehandelt habe, die der Landgräfin vorgelegt wurden.

Einer von diesen Entwürfen wurde gebilligt und mit der Unterschrift des Sekretärs Gaganhart versehen dem Meister Juppe zugestellt. Der endgültige Vertrag wurde dann am 27. März desselben Jahres durch die Räte der Landgräfin, Herrmann Riedesel zu Eisenbach, Erbmarschall, Kraft von Bodenhausen, Statthalter zu Cassel, und den Amtmann Balthasar Schrautenbach mit dem Bildhauer abgeschlossen, und ihm für die Aufrichtung des Grabmals ein Lohn von 100 Gulden rheinisch, 12 Malter Korns, freie Kost für sich und seine Knechte und alle sonstige Unterstützung in Betreff von Fuhren und beim Brechen der Steine in Witzenhausen zugesichert[1]).

Daß die Arbeit sehr bald in Angriff genommen ist, bestätigt eine mit dem 28. Mai 1516 datierte Quittung[2]): Ich Lodewich Juppe beke(n) myet myner hantschrift, daz ich 10 gulden hon entphange(n) off deye arbeyet von Lodew(i)ch Lersenmecher kanmerschreyber off den mietwoche noch Orbanne an. dni 1516. In dorso: X gl. Ludwig Juppen uff arbeit den sarck zu machen. Setzen wir also den Beginn der Arbeit in den Mai des genannten Jahres, so können wir annehmen, daß sie sich kaum über das Ende dieses Jahres hinausgezogen haben wird, da ja nicht wie bei den Schnitzaltären ein umfangreiches Figurenwerk zu bewältigen war.

Das vollständig aus Alabaster gearbeitete Grabmal erhebt sich auf einer Fußplatte von rotem Sandstein[3]). Die obere Platte mit der eigentlichen Grabfigur ruht auf zehn kräftigen, stark profilierten Pfeilern; in der so gebildeten Halle liegt auf einer Strohmatte ein halbverwester Leichnam, in dem allerlei widerliches Gewürm, Schlangen und Kröten, herumkriecht. Die nach der Innenseite zu ab-

---

[1]) Vgl. Beilage Nr. 3.

[2]) Vgl. das Facsimile mit Juppes Schriftzügen S. 24.

[3]) Die Fußplatte ist erst bei der Restauration der Kirche im Jahre 1854 angefertigt worden. In älteren Berichten ist immer nur von einer „rauhen Platte" die Rede, auf der sich das Grab erhöbe. Vgl. Bücking, Unrest. Elisabethk. S. 23. Das Hochgrab war an seinem alten, dem heutigen ungefähr entsprechenden Platze nicht nach der Achse der Kirche, sondern quer dazu gerichtet gewesen, vgl. darüber den bei Küch Landgrafendenkmäler S. 250 ff. abgedruckten Bericht Langes über die Rest. d. Kirche.

getreppten Pfeiler tragen am vordersten Dienst etwa in Dreiviertelshöhe kleine Kapitelle, durch flache Archivolten verbunden, von denen die äußeren schon den unteren mit einem Rundstab profilierten Rand der Platte überschneiden. Die über den Pfeilerkapitellen freibleibenden Zwickel werden durch kleine Wappen ausgefüllt[1]). Der Landgraf liegt auf der oberen Platte in voller Rüstung mit gefalteten Händen unter einem Baldachin. Sein Haupt trägt den großen Helm dieser Zeit, die Füße stehen auf einer sechsseitigen Konsole mit ähnlichem Profil wie die kleinen Kapitelle an den Pfeilern. Ein Schwert ist heute nicht mehr vorhanden, jedoch zeigt das Wehrgehänge eine Abplattung an der Stelle, wo es gesessen haben müßte.

Zu den Seiten des Hauptes erkennt man die Reste von zwei Engeln; in der glatten oberen Schnittfläche sind noch die Dübellöcher zum Einsetzen der fehlenden Teile vorhanden. Ebenso verhält es sich mit zwei zu Füßen des Landgrafen hockenden Figuren, wohl betende Mönche nach Analogie der übrigen Gräber[2]). Von dem Figürchen neben dem linken Fuß Wilhelms ist noch deutlich ein in Schuhen steckender Fuß, Unterschenkel und Knie erkennbar, ein sehr fein gearbeitetes und charakteristisches Stück, ebenso der Ansatz des anderen Fußes.

Der Baldachin ist von einfacher, dreiseitiger Form. In dessen sich nach vorn und den Seiten öffnende, in Knäufe auslaufende Kielbögen verrankt sich der hinter dem Haupte des Landgrafen liegende Wappenhelm mit seinen Büffelhörnern. In seinem oberen Teil zeigt er imitiertes Fugenmauerwerk, dessen Zinnenkrönung — denn eine solche haben wir wohl mit Küch anzunehmen — fehlt, doch sind noch zwei starke, viereckige Dübellöcher vorhanden, die zu ihrer Anbringung gedient haben mögen.

Bei der unteren Figur sind die Kennzeichen der Verwesung realistisch behandelt: Nase und Lippen halb oder ganz vergangen, die Haut ist schlapp und weich geworden, Knochen und Gelenke treten hervor.

Farbspuren finden sich nur an der Innenseite des Baldachins; es ist anzunehmen, daß man dem schönen Material seine natürliche Wirkung nicht nehmen wollte und es scheint, als ob die Arbeit des Künstlers durch dieses Material günstig beeinflußt ist. Als Ganzes hat das Monument sehr gelitten, sein jetziger Platz ist auch nicht der ursprüngliche; die Architektur zeigt viele Flickstellen[3]). An der unteren Figur fehlt der Zeigefinger der rechten Hand, ebenso sind die

---

[1]) Alle 14 Schildchen bei der Restauration ergänzt.

[2]) Küch, Landgrafendenkm. S. 202 glaubt andere Figuren nach den vorhandenen Resten darin zu erblicken.

[3]) Vgl. den vorhin zitierten, von Küch, Landgrafendenkmäler S. 215ff. gedruckten Bericht des Prof. Lange über den Befund der Denkmäler i. d. Elisabethkirche bei der von ihm im Jahre 1854 eingeleiteten Restauration.

Schlangen und Kröten vielfach beschädigt, eine ist ganz weggeschlagen; beide Füße sind ergänzt[1]).

Einigermaßen auffallen mag die Wahl des kostbaren Materials; überhaupt erkennen wir aus der ganzen, oben besprochenen Vorgeschichte des Hochgrabes, daß der Landgräfin sehr viel an einem würdigen Denkmal gelegen gewesen ist.

Beispiele von Alabasterarbeiten für das landgräfliche Haus sind aber schon aus früherer Zeit bekannt. Die Brüche in Witzenhausen, die das Material dazu hergaben, lagen in leicht erreichbarer Nähe, und waren hessischer Besitz. Küch führt zwei Fälle an, in denen urkundlich über Transporte von Alabaster aus Witzenhausen nach Cassel berichtet wird; bereits im Jahre 1458 wurde dem Casseler Künstler Kurt Krug ein Grabmal in diesem Material für Ludwig I. in Cassel verdingt[2]). Überhaupt beginnt ja mit dem 16. Jahrhundert dies Material ebenso wie der Marmor auch in Deutschland immer beliebter zu werden. Die aufblühende Epitaphienkunst, der größere Sinn der Renaissance und noch mehr des Barock für Prunkentfaltung waren ihm günstiger.

Wenn wir, um einen Maßstab für die künstlerische Leistung Ludwig Juppes zu gewinnen, einen Blick werfen auf die Entwickelung der Grabplastik, wie sie sich bisher in Marburg selbst vollzogen hatte, so werden wir erkennen, wie wichtig und wie bestimmend trotz der veränderlichen Zeitstile eine lokale Tradition sein kann, wie die Künstler, so stark sie auch mit ihrer Zeit gehen, immer wieder auf das schon Vorhandene zurückgreifen, immer wieder ältere Motive verarbeiten. Juppe, das Marburger Kind, ist gewiß nicht blind an den Kunstschätzen seiner Vaterstadt vorübergegangen, er hat sicher den Denkmälern früherer Epochen Interesse entgegengebracht, sie studiert, und die Spuren eines solchen Studiums werden sich in seinen Werken finden lassen.

In der lokalen Entwickelung des Hochgrabes besteht, wie schon erwähnt, eine fühlbare Lücke nur für das ausgehende 14. und die erste größere Hälfte des 15. Jahrhunderts; die zwei Hochgräber dieser Zeit, die der Margarethe von Nürnberg und ihrer drei Kinder stehen zu vereinzelt da[3]).

[1]) Maße: Untere Platte des Tumbengerüsts 2,50×0,97 m. obere Pl. desselb. 2,75×1,00 m. Höhe: 1,14 m. Länge der Figur Wilhelms 1,71 m. der unteren Figur 1,79 m.

[2]) Landgrafendenkmäler S. 179 ff.

[3]) Sie zeigen eine gewisse Verwandtschaft, besonders in der Art der architektonischen Einrahmung der Figur mit einigen von Schweitzer beschriebenen Grabdenkmälern aus den Neckargegenden. Vgl. Schweitzer, Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in den Neckargegenden. Stud. z. deutsch. Kunstgesch. Nr. 14, Straßburg 1899 S. 22 und 48. Zu dem Folgenden vgl. besonders das bei Schweitzer a. a. O. S. 6–16 und O. Buchner, Die mittelalterliche Grabplastik in Nordthüringen, Stud. z. Deutsch. Kunstgesch. Nr. 37, Straßburg 1902, an verschiedenen Stellen über die Entwickelung der Grabplastik Gesagte, ebenso Leo Bruhns, Die Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg während der Jahre 1480–1540, Leipzig 1912; Katharina Köpchen, Die figürliche Grabplastik in Württembergisch-Franken i. Mittelalter u. i. d. Renaissance, Hallesche Diss. 1909; H. Börger, Grabdenkmäler im Maingebiet, Leipzig 1907.

Schon das 13. Jahrhundert hatte für Marburg seinen Typ gefunden: Die Grabplatte als solche, mit dem Bilde des Verstorbenen, wird durchaus als Hauptsache behandelt; die Tumben sind klein und niedrig, unbedeutend, das Hochgrab als Ganzes ist im architektonischen Aufbau nicht soweit vorgeschritten, daß die Verbindung von Tumba und Bildnisplatte als zusammenhängendes Kunstwerk wirkt; beim Landgrafen Konrad ist sogar die weit über den Unterbau hervortretende Unterseite der Deckplatte noch durch ein fein gearbeitetes Blattwerk – Weinreben mit Trauben – belebt; deutlich erkennen wir das Bestreben, die zunächst im Boden liegende Bildnisplatte durch eine immer reicher ausgestattete Tumba zu heben. Bei der jüngeren Figur, der Alheydis von Braunschweig († 1274), ändert sich schon das Verhältnis zwischen Tumba und Bildnisplatte: aus den einfachen, die Schmalseiten abschließenden Steinplatten formt sich eine Architektur, in welche die Figur, schon kleiner geworden, hineingestellt wird. Auch die Maße der Tumba sind größer und es ist versucht, durch einige Vierpässe ihr eine Gliederung zu geben.

Vollständig durchgeführt finden wir dann die Architektonisierung der Tumba an den Arbeiten des 14. Jahrhunderts. Es ist die neue, aus Frankreich stammende Form, die dann fast zwei Jahrhunderte hindurch gebräuchlich bleibt, und über Deutschland, Österreich, die Niederlande und Frankreich in vielen Beispielen verbreitet ist. Die Tumba wird durch Arkaturen gegliedert, die mit Figuren oder Wappen ausgefüllt sind. Hand in Hand damit geht eine Veränderung in den Größenverhältnissen, der Unterbau wird geräumiger. Die Grabfigur bleibt zwar die Hauptsache, ordnet sich aber durchaus dem Gesamteindruck ein. Charakteristisch dafür ist die immer reichere Ausbildung und der größere Umfang der Baldachine. Beim Grabmal Heinrichs I. († 1308) tritt dann ein bedeutsames, gleichfalls aus Frankreich importiertes Motiv auf: Die Durchbrechung der Tumba, sodaß die Arkaturen in Wirklichkeit als Träger der oberen Platte erscheinen[1]). Wir werden im Zusammenhang mit Juppe noch einmal darauf zurückzukommen haben.

Die drei Hochgräber nun des 15. Jahrhunderts, die zeitlich dem Werke unseres Meisters am nächsten stehen – es sind die Gräber der Landgrafen Ludwig I. († 1458) und Heinrich III. († 1483), sowie das Doppelgrab Ludwigs II. († 1471) und seiner erst 1495 verstorbenen Gemahlin Mechthild von Württemberg – behalten im äußeren Aufbau den Typ des 14. Jahrhunderts mit den blinden Arkaden an den Längsseiten, aber nicht mehr an den Schmalseiten bei, jedoch macht sich, entsprechend dem Gebrauch dieser Zeit, ein Überwuchern des mehr ornamentalen Beiwerks, besonders der Verzierung durch die Wappen, bemerkbar; die Arkadenfigürchen, die bei den früheren Grabmälern in einem sinnigen Zusammen-

[1]) Der besonders in Regensburg ausgeprägte Typ des Grabmals in Bahrenform hat damit nichts zu tun.

hang mit dem ganzen Gedanken einer solchen Darstellung stehen, verschwinden. Dafür treten die Wappenschilde ein; es wird gleichsam eine Ahnengalerie gegeben. Die Stirn- und Fußseiten der Tumben dienen überhaupt nur noch ausschließlich zur Anbringung von Wappen mit all dem überwuchernden heraldischen Beiwerk jener Zeit. In die Bildnisfigur aber kommt ein viel reicheres, individuelleres Leben, man müht sich, ihr Porträtähnlichkeit zu geben.

Ludwig Juppe nun knüpft interessanter Weise nicht an diesen, ihm zeitlich am nächsten stehenden Typ an, sondern greift – wenigstens was den Aufbau des Hochgrabes angeht – auf den älteren des 14. Jahrhunderts und zwar den im Grabmal Heinrichs I. vertretenen, nämlich den des Hochgrabes mit durchbrochener Tumba an; allerdings in Formen, die schon auf die kommende Renaissance deuten. Inhaltlich aber bringt er ein ganz neues Motiv, das in dieser Gestalt erst mit dem Ende des Jahrhunderts in Deutschland auftaucht, eine Übereinanderstellung des Lebendigen und des Toten.

Damit bedeutet das Grabmal die monumentale Verkörperung einer mittelalterlichen Vorstellung, die sich in ihren plastischen Darstellungen in Frankreich bis ins 14. Jahrhundert verfolgen läßt, während sie in der literarischen Überlieferung noch viel weiter, bis in die arabische Literatur des 6. Jahrhunderts n. Chr. zurückreicht[1]), und deren bekanntere Formen die Totentänze geworden sind, die sich damals häuften. Diese krasse Gegenüberstellung von Tod und Leben, bei welcher man den Beschauer durch die geöffnete Tumba gleichsam in das Innere eines Grabes blicken läßt, und die Greuel der Verwesung mit allen Mitteln einer realistischen Kunst zeichnet, sollte ständig den Gedanken wachhalten, der in der Legende von den drei Toten und den drei Lebenden in den Worten des ersten Toten an den ersten Lebendigen seinen klassischen, immer wiederholten Ausdruck gefunden hatte: „Der ich bin, das wirst du, wer du bist, das war ich".

Eine spätere Zeit hatte sich für die Erklärung der Darstellung das Märchen zurechtgelegt, der Landgraf sei auf der Jagd verunglückt und einige Tage später in dem verwesten Zustande gefunden worden, in dem ihn der Meister hier dargestellt hat[2]).

---

[1]) Vgl. H. Künstle, Die Legende der drei Lebenden u. der drei Toten und der Totentanz. Freiburg 1908 S. 30 ff.

[2]) Die historische Unterlage dazu gab die Tatsache, daß der Landgraf Wilhelm III., für dessen Grab man in früherer Zeit überhaupt das vorliegende hielt, und der am 17. Febr. 1500 infolge eines Sturzes vom Pferde auf der Jagd gestorben war, sich wirklich im August des vorangegangenen Jahres auf der Jagd verirrt hatte, und eine kleine Zeit vermißt worden war. Die richtige Zuweisung an den Landgrafen Wilhelm II. erfolgte erst durch F. W. Creuzer: Das vermeinte Grabmal Landgraf Wilhelms v. Hessen neu beleuchtet. (Prog.-Schrift des Gymn. z. Hersfeld. Cassel 1835). – An dieser Stelle mag sich eine Übersicht über die reichhaltige ältere Literatur über das Grabmal anschließen. Joh. Konr. Molter, Kurtze und summarische Beschreibung der Kirchen

Auf dem Gebiet der Grabplastik kommt im Gegensatz zu den Totentänzen eine solche Darstellungsweise nicht allzu häufig vor, das älteste Zeugnis ist wohl die Grabplatte des Bischof-Kardinals Peter von Schaumburg († 1469) in der Augustinuskapelle des Augsburger Domchors. Das ist ein merkwürdig frühes Beispiel in Deutschland, und Josephi hat mit Recht auf einen bestimmten Stifter-

---

im Teutschen Hauß bey Marpurg in Hessen zu Sanct Elisabetha genandt: Wie auch deren in selbiger Kirchen befindlichen Monumenten und Fürstlichen Begräbnüssen. Marburg 1661. Ebenso die späteren Auflagen, so 1668 durch Ruppert, nach 1684 durch Joh. Heinr. Rüffel, 1696 durch Schmidt besorgt. Darin zum ersten Mal diese Fabel, die auch noch Joh. Georg Estor, Probe einer verbesserten Heraldik. Gießen 1728 p. 86 beibehält. Jedoch wurde dieser Auffassung schon sehr früh widersprochen, und nur die Zuweisung an Wilhelm III. beibehalten. Vgl. dazu: Wilhelm Schäffer, genandt Dilich, Hessische Chronik. Cassel 1606 S. 266. Joh. Just. Winkelmanns Gründliche Beschreibung der Fürstentümer Hessen u. Hersfeld etc. T. VI. 10. Kap. 1697 S. 487/88. Joh. Phil. Kuchenbecker, Analecta Hassiaca. Marburg 1728–1742. Coll. I, S. 27. Coll. II, S. 313–314. Coll. III, S. 67. Coll. V, S. 472. Für die bei Kuchenbecker zitierten Chronikstellen vgl. Ausgabe der Chroniken des Wigand Gerstenberg von Frankenberg, bearb. durch H. Diemar. Veröffentl. d. hist. Kommission für Hessen und Waldeck. S. 315, 374, 470. Christ. Friedr. Ayermanns Einleitung zur hessischen Historie, Frankfurt u. Leipzig 1732 S. 377. Heinr. Christ. Senckenberg, Selecta juris et historiarum tum anecdota, tum jam edita, sed variora. Frankfurt 1739. Tom. V, S. 487/88 (nach Joh. Nohii Chronicon Hassiacum). Joh. Ad. Hartmann, Historia Hassiaca. Marb. 1741 Kap. XVI S. 225. Friedr. Christ. Schmincke, Monimenta Hassiaca. Cassel 1747 T. II, S. 567/68. G. F. Teuthorn, Ausführliche Geschichte der Hessen von ihrem ersten Ursprunge an bis auf gegenwärtige Zeiten. Biedenkopf 1776 Bd. VII S. 615–20. K. W. Justi in Meusels Museum für Künstler und Kunstliebhaber, Mannheim 1792 18. Stück, S. 431–446. Derselbe i. d. Hessischen Denkwürdigkeiten Bd. IV 2. T. Marb. 1805 S. 126–175 u. d. Titel: Beiträge zur Geschichte u. Erklärung des berühmten Begräbnismonumentes Wilhelms III. oder Jüngeren in der Elisabethenkirche zu Marburg. 2 Aufsätze: I. Fr. Benj. Riß, Nachricht von einem im Jahre 1671 veranstalteten Nachgraben nach dem unter diesem Monument befindlich gewesenen Sarge. II. K. W. List, Versuch einer neuen Ansicht des Begräbnismonumentes des Landgrafen Wilhelms III. oder Jüngeren. Im Vordergrund des Interesses stand für jene älteren Erklärer naturgemäß die Deutung der unteren Figur, man versuchte zu ihrer Erklärung alles Mögliche, so z. B. sieht List darin eine „Allegorie, die aber hart an Hieroglyphe grenzt", und zwar eine Allegorie des unter Wilhelm III. gänzlich zerütteten Staatswesens (eine Tatsache, die der historischen Wahrheit ja nicht einmal standhält). K. W. Justi, Vorzeit 1821, S. 16–42, zieht mit einem Kupfer die Lorcher und St. Denis'er Darstellungen desselben Themas zum Vergleich heran, versucht aber doch noch eine allegorische Deutung. Erst Creuzer in seiner oben erwähnten Schrift fand die Deutung richtigerweise allein in der Anschauungsweise der Zeit, und unterstützt seine Ansicht durch allerdings sehr entfernt liegende Beispiele, durch das Grabmal des Dechanten Joh. Coletus († 1519) in der 1666 abgebrannten St. Paulskirche zu London und das in der Revolutionszeit zerstörte Grabmal des Kardinals Duprat († 1535) in der Kathedrale zu Sens. Aus dem angeführten Grunde irrt natürlich auch Kolbe, Elisabethk. S. 98, wenn er in dieser Darstellung „eine künstlerisch unstatthafte Darstellung der Verwesung, sowie der entsetzlichen Krankheit (der Syphilis nämlich), an der der Landgraf gestorben", finden will.

willen geschlossen [1]), was sich dann auch bestätigt hat durch eine Notiz des zeitgenössischen Chronisten Burkhard Zink, welche die Anfertigung und Aufrichtung des Grabsteins für das Jahr 1467, also zwei Jahre vor dem Tode des Kardinals, festlegt. Erst 30 Jahre später finden wir die nächste datierte Darstellung dieser Art in der Grabplatte des 1497 verstorbenen Kaufmanns Arnt Schinkel in der Lübecker Marienkirche. Es folgen dann, chronologisch geordnet: Augsburg, Domkreuzgang, Sigismund Gossenbrot († 1500); Naumburg, Dom, Kanonikus Rudolf von Bünau († 1505); Straßburg, St. Thomas, Nikolaus Röder († 1510); Baden-Baden, St. Peter und Paul, Markgraf Friedrich, Bischof von Utrecht († 1517); Tübingen, Stiftskirche, Wolfgang von Schleinitz († 1518); Eichstätt, Dom, Bernard von Waldkirch († 1523); Blaubeuren, ein Ritter von Gerhausen († ?).

Schon die Aufzählung des Vorkommens in Deutschland beweist, daß dieser Typ durchaus nicht lokal gebunden ist; wir finden ihn in Nord- Mittel- und Süddeutschland, und für Österreich führt Otte noch einige weitere Beispiele an, die unschwer zu vermehren sind [2]). In Süddeutschland ist er jedenfalls häufiger vertreten. Oft genug erklärt noch eine Inschrift den leicht zu deutenden Sinn der Darstellung [3]). Für Marburg haben wir indessen das Vorhandensein einer solchen wohl schon deswegen nicht anzunehmen, weil an der stark profilierten unteren Platte kein Platz dafür gewesen wäre und die obere, wenn sie überhaupt eine getragen hat, wohl die eigentliche Grabinschrift aufgenommen hätte. Unter den bei K. W. Justi, Vorzeit 1826 Seite 310–314 abgedruckten Inschriften

---

[1]) Josephi, Die gotische Steinplastik Augsburgs. Münchner Diss. 1902, S. 65/66.

[2]) Otte, Handb. der kirchl. Kunstarchäologie, I, S. 460 zählt noch auf: Hall in Tirol, Pfarrkirche, Münzmeister Bernhard Beham († 1507); Lorch bei Enns, Bernhard Ritter von Scharfenberg († 1513); Minning, Peter Baumgartner († 1527); Baumgarten (N.-Österreich), Abt Heinrich Khern († 1528). Dazu gehören ferner das Grab des Ritters Bernhard von Polheim in Wels, vgl. darüber O. Frimmel, Beitr. zu einer Ikonographie des Todes, in den Mitt. der K. K. Zentralkomm. 1885–86–87–88, sowie die Grabplatte des Hanns Baumgartner in Kufstein (Abb. bei Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer. 1900, S. 233, desgl. in Ströhl, Heraldischer Atlas. Stuttgart 1899 Taf. LXVI Fig. 6).

[3]) So in Baden-Baden: mortem cum vita mutare plerosque vidi, secutus eodem, ecce iaceo, oder: id quod sum, tu eris, quod tu es, ego fui (Naumburg), oder deutsch: „der ich bin, das wirst du" (Eichstätt) „arm und reich vern all dem pild gleich" (Paumgartner, Kufstein). Nach B. Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße, Lpz. 1898 S. 5 ff. ist das Vorkommen ähnlicher Darstellungen und besonders das Anbringen ähnlicher Sprüche gerade in Bayern sehr häufig. Als weitere Beispiele führt er an: Straubing 1482, Reichenbach 1486, Ingolstadt 1505, Frauenkirche in München 1516, sämtlich in Epitaphienform. Einige weitere Beispiele speziell für Nürnberg bringt E. Redslob, Die fränkischen Epitaphien. Heidelberger Diss. Nürnberg 1907. Vgl. auch Dehio und von Bezold, Denkm. d. deutschen Bildhauerkunst. Lief. 13, Taf. 88 Nr. 3. (Epitaph des Professors Adorf, † 1505).

der Gräber des Fürstenchors, die Landgraf Ludwig IV. aufzeichnen ließ, um damit einen Wunsch des Pfalzgrafen Johann von Zweibrücken zu erfüllen, findet sich gleichfalls keine Inschrift von diesem Grabmal aufgeführt. Allerdings hatte bereits zwei Jahre früher, 1514, die Landgräfin Anna, die sich damals an die Spitze der neuen Regentschaft gestellt hatte, bei ihrem Aufenthalt in Marburg an ein Epitaph etwa in der Form der beiden 1505 aufgerichteten Grabmäler Wilhelms I. und der Jolantha von Lothringen gedacht. In einem an Mutianus Rufus gerichteten Briefe[1]) vom 3. Juli spricht sie von ihrem Plan, dem verstorbenen Gemahl ein Epitaph mit dem Wappen und einer Umschrift, und zwar aus Kupfer gegossen, errichten zu lassen. Sie bittet ihn, die Inschrift um den Stein abzufassen in metren oder versen oder aber sunsten in prose. Mutian erfüllte ihren Wunsch, aber der Plan wurde wieder aufgegeben und man entschloß sich nach längerem Schwanken endlich zu der jetzigen Form.

Die Sitte, den Verstorbenen auf seinem Grabmal als nackten Kadaver darzustellen, stammt aus Frankreich; dort finden sich die frühesten Beispiele und zwar beginnend mit dem letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts. Von den Grabmälern des Charles de Hangest († 1388) in Davenescourt und des Guilleaume d'Harcigny († 1393) in Laon an führt fast ununterbrochen diese Reihe bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts, und wo die Monumente selbst verloren gegangen sind, treten literarische Zeugnisse dafür ein[2]).

Und noch über anderthalb Jahrhunderte älter als die Leichnamsdarstellung und in Frankreich seit dieser Zeit geübt ist die Idee der Übereinanderstellung zweier Figuren an einem Monument[3]), die Idee des Etagengrabmals, erwachsen in engstem Zusammenhang mit dem gotischen Postulat der Durchbrechung der Tumba. Aber im allgemeinen blieb doch diese Sitte auf Frankreich selbst beschränkt und griff nur in vereinzelten Fällen auf die benachbarten Länder über; Monumente wie das Doppelgrabmal der Grafen von Werd († 1332 u. 44) in der Straßburger Wilhelmskirche — hier in der Form von zwei übereinander

---

[1]) Vgl. Küch Landgrafendenkmäler S. 199 ff.

[2]) Vgl. darüber E. Mâle, L'art réligieux de la fin du moyen-âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen-âge et sur ses sources d'inspiration. Paris 1908 Kap. II S. 375 ff. u. S. 467 ff.

[3]) In den meisten Fällen führte wohl dazu der Wunsch des Bestellers, sich in seinen wichtigsten Lebensabschnitten verewigt zu sehen. Erinnert sei an die Tumba des Jean de Montmirail († 1217) in Longpont, die etwa 1220–30 errichtet wurde. Er war erst Ritter, dann Mönch, und so ist er oben als Krieger, unten im geistlichen Habit dargestellt. Ebenso hat sich Arnaud Amalric, † 1225 als Bischof von Narbonne, vorher Abt von Citeaux, auf seinem Grabmal in beiderlei Gestalt übereinander abbilden lessen. Vgl. darüber E. Mâle a. a. O. S. 468–70. Auf das Hochgrab des Amalric von Citeaux hat auch gleichzeitig in diesem Zusammenhang W. Vöge aufmerksam gemacht im Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen Jg. XXIX Berlin 1908: Konrad Meit und die Grabdenkmäler in Brou. S. 91.

gestellten Bahren – sind doch immerhin vereinzelt, und ebenso vereinzelt blieb auch der im Grabmal Amalrics vorgebildete Gedanke der Durchbrechung der Tumbenwand, wie ihn nach Marburg der Lettnermeister gebracht hatte.

Vöge weist in seinem eben zitierten Aufsatz [1]) über die Grabdenkmäler in St. Niclas de Tolentin zu Brou, die ja auch mit einer Ausnahme den Typ des Etagengrabes mit dem unten liegenden Kadaver zeigen, darauf hin, daß er damals in den Niederlanden, wohl überhaupt in den Frankreich angrenzenden Ländern als etwas Neues – als sépulture moderne – angesehen wurde, und macht sogar für seine Einführung den persönlichen Wunsch der Margarethe von Österreich, der Errichterin dieser Grabmäler, dafür geltend; wurde ja um die gleiche Zeit, 1516, auch das denselben Typ zeigende Grabdenkmal Louis XII. in St. Denis begonnen. Das Marburger Grab ist aber ebenfalls 1516 errichtet.

Und auch weiterhin blieb, mit der einzigen Ausnahme des Vischerschen Grabmals in Baden-Baden, der Typ des Etagengrabmals mit der Leiche darunter in Deutschland vereinzelt; aber für Ludwig Juppe etwa an einen Zusammenhang oder an eine gemeinsame Quelle mit diesem denken zu wollen, schließen der Zeitunterschied – der Utrechter Bischof starb erst 1517 – und gewisse prinzipielle Verschiedenheiten aus. Für den Aufbau hat Peter Vischer die Form der Bahre mit nur zwei Mittelpfeilern genommen, was vielleicht mit der größeren Nähe Regensburgs zu Nürnberg, in dem sie für Hochgräber von altersher heimisch war, am meisten aber wohl mit seiner weit entschiedeneren Aufnahme der Renaissanceformen zusammenhängen mag. Und bemerkenswerter Weise verwendet er auch nicht den fast allgemein in solchen Fällen üblichen Kadaver, sondern die seltenere Form des Skeletts [2]). Durch das Beseitigen der Arkaturen konnte er also die Sichtbarkeit der unteren Figur erhöhen, auf die er ja auch durch die Inschrift nachdrücklich hinweist. Auf die im Motiv verwandten beiden Königsgräber in St. Denis hatte schon Otte a. a. O. aufmerksam gemacht, hier finden sich allerdings ebenso wie in Brou die Kadaver nur nackt, nicht schon in Verwesung übergegangen, mit den Schnitten zur Herausnahme der Eingeweide versehen vor. Bei den Frauengestalten hat man in jedem Falle in taktvoller Weise den elenden Eindruck des Abgestorbenen durch größere Zurückhaltung und Zartheit der Wiedergabe, durch stärkeres Bedecken mit dem Tuch gemildert, und Mâle [3]) suchte mit guten Gründen diese Darstellungsform aus dem Bestattungszeremoniell der französischen Könige

---

[1]) Vgl. die vorhergehende Anmerkung.

[2]) Jedoch bringt Vischer auch interessanter Weise den anderen, der Kunst seines Zeitalters geläufigen Typ. In dem Relief der Vorderseite des Grabmals des Kardinals Friedrich Kasimir zu Krakau, das wenige Jahre später, 1520, vollendet ist, steht hinter dem hl. Stanislaus der wiedererweckte Pietrowin, ein Leichnam, durch dessen zusammengeschrumpfte Haut das Skelett hindurch schimmert.

[3]) A. a. O. S. 471/72.

zu erklären. Dagegen bringen die älteren französischen Monumente gewöhnlich den bereits in Auflösung begriffenen Leichnam, wie ihn auch Juppe gegeben hat, wie es ihm auch wohl der ganzen Auffassung seiner Zeit nach geläufiger war, und wie er in Frankreich selbst im 16. Jahrhundert auf vielen Kirchhöfen als reines Symbol des Todes, so in Gisors, Clermont d'Oise, Moulins zu finden war [1]).

Theodor Frimmel macht a. a. O. in diesem Zusammenhang auf weitere Darstellungen in Frankreich und den Niederlanden aufmerksam, auf die pierre tumulaire des Nicolas Flamel von 1418 im Thermenmuseum zu Paris, auf einen Grabstein an der Außenseite einer der Chorkapellen an Notre Dame zu Brügge aus dem 15. Jahrhundert, und auf die Tumba des Robert Touse aus dem alten Kloster der Kathedrale zu Rouen (1422?). Zu beachten ist dabei, daß es sich in allen diesen Fällen mit Ausnahme der Kirchhofbilder immer um eine Darstellung der Verstorbenen selbst, nicht um Personifikationen des Todes handelt [2]). Von diesem Gesichtspunkt aus begreift sich auch die verschiedenartige Abwandlung des Typus von der einfachen Darstellung des eben Verstorbenen zu stärkerer Verwesung und schließlich zum Skelett.

Daß nun Juppe als Einziger im ganzen damaligen Deutschland – soweit man nach dem vorhandenen Material urteilen kann – gerade diesen Typ mit den offenen Arkaden bringt, der in Brou und St. Denis verkörpert ist, gibt zu denken. Neben der Beeinflussung durch die ja in diesem Fall sicher bezeugten Spezialwünsche des Bestellers haben wir doch die Möglichkeit, verschiedene Einwirkungen zu erwägen, die zu einer solchen Darstellung veranlassen konnten. Man könnte einfach an eine Weiterbildung des für das Grab Heinrichs I. geschaffenen Typus denken, den Juppe, den künstlerischen und literarischen Strömungen seiner Zeit folgend, entsprechend umformte. Eine derartige Umformung lag ja, wie wir gesehen haben, sehr nahe und zwar eine solche in der Gestalt einer inhaltlichen Bereicherung; aber zu erwägen ist auch, ob er nicht in Frankreich Ähnliches gesehen haben könnte, und, wie die Verwendung des verwesenden

---

[1]) Mâle a. a. O. S. 380.

[2]) Zu unterscheiden sind davon die Darstellungen, die den Verstorbenen auf seiner Grabplatte als aufgebahrten Toten, mit geschlossenen Augen und gekreuzten Armen geben und die schon, besonders in Süddeutschland, im 14. Jahrhundert nachzuweisen sind. In Marburg ist dieser Typ überhaupt nicht vertreten. Eigentlich müßte eine solche Darstellung sehr nahe liegen, war doch in ihr ein Mittel zur Überwindung des merkwürdigen Zwiespalts zwischen aufrecht gedachter und liegender Haltung, der fast durch die ganze Grabplastik geht, gegeben. Allerdings hat zuletzt die Entwickelung doch dahin geführt, die Gestalt als stehend aufzufassen. Das älteste mir bekannte plastische Beispiel befindet sich außen am Hildesheimer Dom. Es ist der Deckel der Tumba des 1193 gestorbenen Presbyters Bruno. Im untersten Felde der dreigeteilten Platte sieht man den Toten im Leichentuch.

Kadavers anzeigt, ihn ein älteres, verloren gegangenes Vorbild inspiriert hat. Im weiteren Verlauf unserer Untersuchung werden wir zeigen, daß die Wahrscheinlichkeit, Juppe habe sich längere Zeit in den Niederlanden aufgehalten, ziemlich groß ist. Daß er vielleicht auch Frankreich besucht hat, dafür könnte das Grabmal Wilhelms II. ein Hinweis sein; wenn man sich den damaligen Bildungsgang mit seinen langen Wanderzeiten vor Augen hält, ist derartiges sehr gut möglich.

Überblickt man die Entwickelung der Grabplastik speziell in Marburg, so könnte man sich darüber wundern, daß die entscheidenden Anregungen von Werken des 14. Jahrhunderts herkommen, wo man eher annehmen sollte, daß eine Nachwirkung von den künstlerisch bedeutenderen Stücken des 13. Jahrhunderts, vor allem vom Grabmal der Alheydis ausgehen würde.

Das hat seine guten Gründe. Man fühlte doch wohl bei der Alheydis, wie gerade das, worauf die Entwickelung beim Hochgrab abzielte, die Architektonisierung in Verbindung mit der Bildplatte nicht gelöst, sondern noch im Werden war. Der Lettnermeister brachte nun aus Frankreich die fertige Lösung mit und konnte so in einem ganz anderen Grade als seine Vorgänger auf die Späteren wirken. So ist es denn auch gekommen, daß wir für die Marburger Gräber, eingerechnet Juppes Arbeit, ganz bestimmte, lokale Eigentümlichkeiten feststellen können, die der Grabplastik anderer Gegenden wie etwa Würzburg oder Mainz fehlen. Dahin gehören die kleinen Figürchen der betenden Nonnen, Mönche und Engel zu Häupten und Füssen der Liegenden. Am ehesten begegnen anderswo noch die Engelfigürchen, speziell in der Mainzer Grabplastik, aber die Mönche und Nonnen sind für unsere Kunstweise ein sehr bestimmtes Charakteristikum, und sie treten in Marburg zum ersten Mal an den beiden genannten Grabmälern in Erscheinung.

Die Hochgräber Heinrichs III. († 1484), sowie das Doppelgrab Ludwigs II. († 1471) und der Mechthild von Württemberg († 1495) stehen dem Wilhelms II. zeitlich am nächsten. Den Namen ihres Meisters Heinrich Kahl haben wir schon in der Einleitung genannt[1]). Mit guten Gründen hat Küch angenommen, daß das letztere bald nach Ludwigs Tode errichtet worden ist, er stützt sich dabei auf die Nachricht Langes, der als Herstellungsjahr noch eine aufgemalte Jahreszahl 1478 gelesen hat. Das ist recht gut möglich, da ja Mechthild erst 25 Jahre nach Ludwig starb, und ihre Figur offenbar dann erst aus dem bis dahin unbearbeitet gelassenen Block herausgemeißelt ist[2]). An dem ganzen Aufbau dieser Hochgräber

---

[1]) Vgl. Küch, Landgrafendenkmmäler S. 186. Dazu auch ein Rechnungsvermerk vom 21. Dez. 1485: item 15 guld. 15 albus geben meinstern Heinrich Kalin dem steynmitzin uf Thome apli uf rechnunge des sarckes, so er mynem hern seligen zum dutzschen huse gemacht hait.

[2]) Die von Küch a. a. O. geäußerten Bedenken gegen ihre stilistische Zusammengehörigkeit mit der anderen Figur kann ich nicht teilen; sie entspricht in allem, selbst in Eigenheiten der Meißelführung ihrem Gegenstück.

nun wie an den Einzelfiguren läßt sich die kopistische Abhängigkeit Heinrich Kahls von dem vorzüglichen älteren Grabmal Ludwigs I. († 1458), dessen Ausführungsjahr 1471 inschriftlich und urkundlich bezeugt ist, leicht feststellen. Es hat zwei Meister beschäftigt, Hermann und Heinz, der letztere, dem offenbar das ornamentale Beiwerk und die Steinmetzenarbeit zugefallen ist, ziemlich sicher identisch mit dem eben genannten Heinrich Kahl. In dem Meister Hermann ist nun der eigentliche geistige Urheber des bedeutungsvollen Werkes zu erblicken. Ein Einheimischer war er jedenfalls nicht und es ist bis jetzt auch in Marburg kein anderes Werk seiner Hand nachgewiesen. Dieser tüchtige Meister Hermann hat nun, wie der Vergleich der ornamentalen Teile seines Werks mit den beiden erstgenannten Grabmälern beweist, für Heinrich Kahl das künstlerische Vorbild gegeben. Er ist also als der eigentliche Vorläufer Juppes anzusehen [1]).

Das Stück Entwickelung, das zwischen diesem guten Werke vom letzten Drittel des Jahrhunderts und dem Grab Wilhelms II. liegt, ist bei aller Wertschätzung der wirklich hervorragenden Leistung Meister Hermanns so bedeutungsvoll, so groß, daß ein genauerer Vergleich des Werkes beider geboten ist.

Bei Ludwig Juppe fällt da vor allem ins Auge die größere Weiträumigkeit, das viel freiere, bewußte Arbeiten mit größeren Flächen. Das geht über die Gotik hinaus und erscheint hier um so erstaunlicher, als er in nur wenig früheren Arbeiten sich viel stärker an die Gotik anlehnt. Meister Hermann hat noch als echter Gotiker das Bestreben, mit der Figur die Platte möglichst vollständig auszufüllen. Der Helm verschwindet beinahe unter dem reichen Zierwerk des Baldachins, während unten der vorgestreckte rechte Fuß über die Platte greift; an den — charakteristischer Weise sehr langen — Armen sind wieder die Ellnbogen weit unter die Hüften gezogen, die Unterarme mit den betend erhobenen Händen ebenfalls ziemlich groß und so geführt, daß sie einen großen Teil des Brustharnischs bedecken. Außerdem ist der seitliche Abstand von der Figur bis zu den Plattenrändern viel geringer als beim Wilhelm, die oberen Engelfiguren rücken enger an die Figur heran, die Löwen und die betenden Mönche füllen die untere Schmalseite in weit höherem Maße; auch die hier noch durchaus dekorativ wirkende Umschrift fällt dort weg — kurz bei dem älteren Meister überall das Bestreben, den Raum dekorativ so viel als möglich auszufüllen. Un-

[1]) Zu dieser Ansicht, die Küch Landgrafendenkmäler S. 184—189 ausführt, möchte ich noch bemerken, daß ich außer den beiden bekannten Meistern Hermann und Heinrich Kahl noch einen dritten, wohl einen Gesellen, annehmen möchte, der zu Heinrich wieder in einem ähnlichen Verhältnis steht, wie dieser zu Meister Hermann. Die Arbeit nämlich an den beiden für Heinrich bezeugten Grabsteinen zeigt wieder eine deutliche Scheidung in zwei Hände, von denen die eine, eben die Heinrichs die Figuren, die andere das ornamentale Beiwerk ausgeführt hat. Während diese Figuren mit dem Wappenwerk am Grabstein Ludwigs I. zusammengehen, sind die ornamentalen Teile wieder um so viel schlechter und ungeschickter gearbeitet, daß es gar nicht möglich ist, alles einem Meister zu geben; es muß eine dritte Hand angenommen werden.

dekorierte Flächen finden sich nicht, es besteht ein wirklicher horror vacui. Man fühlt, wie da das Handwerk im besten Sinne des Wortes Tribut fordert und seinen Stempel aufdrückt; ist doch wohl selten überhaupt eine Kunst, wie gerade die endende Gotik so stark gekennzeichnet durch das gründliche Handwerk nach jeder Richtung ihrer Betätigung hin. Erst eine spätere Zeit, die nun doch schon das neue kommende Flächengefühl ahnte, welches dann in der Folge mit den neuen Renaissanceformen eindrang, empfand künstlerisch den Gegensatz größerer, in ihren Maßen und Verhältnissen fein abgewogener Flächen zu einem feinen, sparsamen, aber um so markvolleren Ornament.

Juppe beschränkt und vereinfacht alles schmückende Beiwerk: die Architektur seines Hochgrabes wirkt in der Hauptsache durch ihre gut abgewogenen Abmessungen, durch die feine ruhige Profilierung der Einzelteile. Schon das oberste Gesims ist nicht mehr eckig, sondern in sanfter Schwingung profiliert und mit ganz anderer Leichtigkeit, als bei den Werken der letzten Epoche gleitet das Auge am ganzen Gerüst herunter.

Das sparsamere Ornament wird nun auf der anderen Seite geistreicher ausgestaltet, verbunden mit einer technisch überaus delikaten und geschmackvollen Behandlung, welche die dem Stein eigentümliche Starrheit, die auch bis zu einem gewissen Grade noch der Bildnisplatte Ludwigs I. eigen ist, ganz vergessen läßt. Allerdings muß in Betracht gezogen werden, daß dem Meister Ludwig in dem Alabaster ein ganz außerordentlich gefügiges und wirkungsvolles Material zur Verfügung stand; es sieht wirklich so aus, als hätte der Auftrag und damit die Gelegenheit, einmal zwei lebensgroße Figuren in so gewähltem Material zu schaffen, auch künstlerisch dem Meister eine besondere Freudigkeit gegeben. Um noch auf eine Einzelheit hinzuweisen: wie geistreich ist nicht die Art, den hinter dem Haupt des Landgrafen liegenden Wappenhelm in die Dekoration des Baldachins hineinzubeziehen, ihn in dessen Kielbögen zu verspinnen und die Büffelhörner als interessant geschwungene Krönungen zu benutzen.

Juppes künstlerische Absicht geht auf die klare und charaktervolle Herausarbeitung der Figur. Seine Leistung ist auch hier unter den Marburger Grabfiguren die erste, die nicht mehr im gotischen Sinne als Gewandfigur anzusprechen ist, sondern die den Eindruck des körperlichen Lebens auch unter der Rüstung vermittelt. Mehr als Meister Hermann beschäftigt ihn der Zwiespalt zwischen dem Liegen und Stehen einer solchen Figur; er entscheidet sich konsequent zur Standfigur. An der Wand aufgerichtet, würde sie durchaus den Eindruck des Stehens geben. Man mag ja vom rein künstlerischen Standpunkt aus diese Lösung des Problems als die richtige anzweifeln, darf aber dabei nicht die historische Entwickelung vergessen, die gerade in der Zeit der endenden Gotik und der kommenden Renaissance die Künstler zwang, zu solchen Problemen eine entschiedene Stellung einzunehmen. Ein späteres Aufstellen der Grabplatte an der Wand war

durchaus geläufig, und die immer zunehmende Bevorzugung der Epitaphienform hat ja hierin den Künstlern recht gegeben. Die Fälle, daß die Deckplatten der Tumben, um weiteren und später aufgestellten Monumenten Platz zu machen, ihre Plätze mehrfach wechseln mußten, sind gar nicht selten. Gerade gegen den Ausgang des Mittelalters hin mag zu der in den meisten Fällen zu beobachtenden Stellung der Grabfigur als stehend nicht zum wenigstens die Sitte der von den Grabsteinen getrennten, neben der eigentlichen Grabplatte an der Wand aufgerichteten Bildnisplatten, die ja noch nicht als eigentliche Epitaphe anzusprechen sind, den Grund gegeben haben; dies zwang natürlich die Künstler, die aufrechte Stellung zu wählen [1]).

Juppe hat dem Kopf Wilhelms II. keine Unterlage gegeben. Er vermeidet dadurch für die Vorderansicht das etwas gedrückt wirkende Herausstrecken des Hauptes nach vorn, was noch den Gesamteindruck der Figur Ludwigs I. beeinträchtigt. Der ganzen Gestalt gibt er schlankere Verhältnisse. Dieser Eindruck wird besonders erreicht durch die so überaus feine und anschmiegende Behandlung des Panzers, der auch technisch ein Meisterstück ist. Der schlanke, lebensvolle Eindruck beruht aber auch nicht zum wenigsten auf der viel leichteren, eleganteren Art, wie die Arme mit den betenden, in ganz trefflich gearbeiteten Panzerhandschuhen steckenden Händen geführt sind. Er leitet die Unterarme über die Taillenlinie in viel spitzerem Winkel einander entgegen, und vermeidet dadurch die gezwungen wirkende Aufwärtsbewegung, das Aufwärtsbiegen der Hände im rechten Winkel, das wir beim Meister Hermann und noch mehr bei seinem Nachahmer als gequält empfinden. Niemand könnte es aushalten, beim Beten seine Hände lange in einer so scharf geknickten Stellung zu lassen. Auch das kommt in ganz ähnlicher Weise auf den Gräbern des 14. Jahrhunderts vor. Die Arme Wilhelms sind überhaupt viel kürzer als die Ludwigs I., die Ellenbogen höher gehoben, sodaß der Hüfteinschnitt völlig frei wird. Dadurch wird vermieden, daß wie in Meister Hermanns Werk das Gefühl entsteht, daß durch die wagerecht gestellten Unterarme der Körper gerade in seiner Mitte überschnitten und geteilt wird.

Überhaupt hängt damit im allgemeinen eine viel feinere Führung der Kurven zusammen, die entwickelteren Geschmack verrät. Auch darin nimmt Juppe interessanter Weise die ältere Tradition auf, wenn auch natürlich in einer ganz neuen Weise. Jedes Glied ist freier gearbeitet, die Beine kleben nicht so fest aneinander, das Spielbein steht ganz locker, aber durchaus sicher auf der Konsole. In der

[1]) Den ursprünglichen Grund der Aufrichtung von Grabsteinen an den Wänden in dem der Gotik eigentümlichen Vertikalismus sehen zu wollen, wie Buchner a. a. O. S. 29–30 will, halte ich nicht für richtig. M. E. hat Schweitzer a. a. O. richtig geurteilt, wenn er (S. 9) den in den engen Kirchen bald eintretenden Platzmangel als Anstoß dazu ansieht. Man darf nicht mit heutigem Maße messen, und vor allem nicht nach dem heute noch Erhaltenen. Es ist ganz erstaunlich, was für Mengen von Grabsteinen manche Kirchen und Kreuzgänge aufnehmen mußten – man denke nur an Augsburg – und für Marburg läßt sich das gleichfalls leicht nachweisen. Der Vertikalismus ist nur ein fördernder und begleitender Umstand.

ganzen Figur zeigt sich ein feines Gefühl für die Führung der Linien, die harten, eckigen Überschneidungen der früheren Zeit sind durchaus vermieden. Man muß auf der Photographie mit dem Auge die Formen nachtasten, um zu fühlen, wie schon in den Linien des Wappenhelms und des Baldachins sich die Hauptrichtungskurven der Figur finden, wie die Linien von Helm, Armen, Hüfte und Beinen sich gleichsam nachfühlend begleiten, wie jede Form ihren Widerhall in der nächsten findet und wie sicher und fein abgewogen das Verhältnis der wenigen Horizontalen des Helms, des Halses und der Hüfte wirkt, wie diese wieder von den emporgehobenen Händen aufgenommen und in den Rhythmus des Ganzen übergeführt werden.

Die Anordnung der Engel- und Mönchsfiguren behält der Meister bei, jedoch erfüllen sie, besonders die Engel, durch ihre Stellung, zu der natürlich auch das Hochrücken des Baldachins kommt, eine ganz besondere flächengliedernde Funktion, die sie in einem solchen Maße früher, als sie noch lediglich ornamentales Füllwerk waren, nicht ausüben konnten. Die echt gotische Freude am Ornament verschwindet überhaupt. Selbst auf die in Marburg sonst überall mit geringen Ausnahmen angewandten Löwen als Unterlager des Fußes wird verzichtet, und eine Konsole tritt an deren Stelle. Überall fühlt man die Absicht, die Bildwirkung der Hauptfigur in den Vordergrund zu schieben. Die Beschränkung des ornamentalen Dekors wird uns noch in späteren Werken als für unseren Meister ganz besonders charakteristisch begegnen.

Die Frage nach der eigenhändigen Ausführung der beiden Figuren ist in diesem Falle wohl zu bejahen. Innere Gründe sprechen dafür. Trotz dem deutschen Orden mußte ja Juppe in dem Landgrafenhaus seinen vornehmsten Auftraggeber erkennen, der ihm in diesem Falle noch dazu das kostbare Material gestellt hatte. Andererseits ist auch wieder die Arbeit nicht umfangreich genug, um nicht von einem einzigen Meister im Verlauf eines Jahres bewältigt werden zu können; für die einzelnen Teile des Tumbenaufbaues wird er Gehilfenarbeit herangezogen haben. Und weiter spricht die so überaus preziöse, ja geistreich zu nennende Ausführung dafür, daß nur der Meister selbst in Betracht kommen kann.

Auffallen muß es, daß Juppe im Gegensatz zu den geläufigen Grabdarstellungen seiner Zeit verhältnismäßig nur sehr wenig vom Gesicht des Landgrafen durch das aufgeschlagene Visier sehen läßt. Es sind gerade noch Augen und Nase, der Mund ist schlecht zu sehen. Diesem wenigen gibt er zwar energische, scharf geschnittene Konturen, aber es reicht für einen vollen Porträteindruck nicht hin. Hat das Verlangen der Auftraggeberin ein Idealbildnis bezweckt, bei dem mehr die Figur als Ganzes wirken sollte, waren dem Meister die Züge des Landgrafen nicht mehr geläufig? Daß es kein Mangel künstlerischer Natur sein kann, lehrt der Vergleich mit den übrigen noch zu behandelnden Stücken. Wir können darüber nur unbestimmte Vermutungen anstellen.

Kapitel 3.

Das Relief mit der hl. Elisabeth über dem Rathausportal.

In den Baurechnungen der Stadt aus den Jahren 1524/25 findet sich der Eintrag: Ludwig Juppen von dem wapen am nuen rathus in stein zu hauwen geben drei g. 19½ alb., thut 4 p. 8 s. 9 d., und weiter: zur zeit als Ludwige das wapen verdingt worden, ist vertrunken sieben mass win, die halb 8 h., tut 5 s. 10 d.; dazu hören wir über die Tätigkeit Johannes molers: Item von dem wapen und bildens sancte Elizabet pobir der untirsten thor am windelstein mit golde, silber und ander farbe zu molen geben 2 p. 2 s. 9 d. Wie beim Grabmal Wilhelms II. ist also auch hier ein Zusammenarbeiten von Maler und Bildhauer bezeugt, was wir später bei einer ganzen Gruppe von Arbeiten wiederfinden werden.

Auffallen muß das verhältnismäßig geringe Honorar, das der Meister für die Arbeit am Wappen bezieht, aber es ist immerhin in Rechnung zu setzen, daß ihm Material, sowie alle nötigen Fuhren von der Stadt gestellt wurden. Auch darüber ist ein Beleg vorhanden[1]).

Dieses „Wappen" ist noch an seiner alten Stelle erhalten. St. Elisabeth erscheint über dem Portal als Schildhalterin in einer apsisartigen Nische von spätgotischem Charakter, bekleidet mit dem traditionellen Kopf- und Halstuch, auf dem Haupte die Krone. In der Linken trägt sie das Modell ihrer Kirche, die Rechte hält das landgräfliche Wappen vor sich, so daß sie darüber noch gerade im Brustbild erscheint. Der weite Mantel fällt zu beiden Seiten herunter. Zwei Bettler flankieren das Wappen. Der sockelartige untere Teil des Reliefs wiederholt noch einmal in flacherer Ausführung das Motiv der Apsis in einer Lunette, die durch einen Löwen mit je einem Wappen in den Tatzen ausgefüllt wird. Es sind das Wappen Marburgs, der landgräfliche Wappenhelm, und das „Gemerke" der Stadt, ein großes M. In den Zwickeln, die zwischen Bogen und

[1]) Vgl. die Marburger Baurechnung v. 1524/25 (Rathaus): von zweien wagen vol steine von Wehrshusen in Ludwig Juppen huss zum wapen zu fueren gegeben.

Gesims entstehen, findet sich das Jahr der Ausführung, eine 15 und 24 eingemeißelt. Das Ganze wird eingefaßt durch einen kräftig und tief profilierten Rahmen. An Hand der als Tafel beigegebenen Bickellschen Photographie können wir die bei der letzten Restauration vorgenommenen Ergänzungen feststellen. Und zwar sind es im wesentlichen die linke Hand des rechten Bettlers, sowie der ganze Arm des linken, außerdem der Dachreiter des Kirchenmodells.

Die alte Bemalung ging bei der exponierten Stellung des Reliefs schon sehr früh verloren. Unter der jetzigen hat die charaktervolle Arbeit viel eingebüßt, trotzdem natürlich auch die Verwitterung des weichen Sandsteins das ihre getan hat.

Eins fällt hier wieder vor allem in die Augen: das klare Raumgefüge, die ruhige Gliederung des Ganzen und die kräftige Einfassung durch den Rahmen; die fein empfundene Art, wie das Problem, St. Elisabeth zugleich als Schildhalterin und Schutzheilige ihrer Kirche darzustellen, dadurch gelöst ist, daß sie, gleichsam aus einem Fenster schauend, das Wappen auf dessen untere Brüstung stützt; wie weiter in dem Sockel das Motiv der im Halbkreis nach vorn geöffneten Apsis aufgenommen ist, vor allem die geschickte Anordnung der Wappen rechts und links des Löwen: das ist geradezu meisterhaft, und zeigt trotz der Verschiedenheit des Gegenstandes im Grunde dieselben Stilprinzipien, die wir schon beim Grab Wilhelms II. festgestellt haben. Das Relief erweckt so den Anschein der größten Ungezwungenheit, und doch ist es sicher keine geringe Aufgabe gewesen, die drei Wappen mitsamt den Emblemen der Heiligen, Kirche und Bettlern so organisch in das Ganze einzugliedern.

Die Figuren stehen ziemlich tief und formenrund in der ausgehöhlten Platte, aber doch so, daß sie den äußeren Rand des Rahmens nicht überschneiden, was zur Ruhe und Geschlossenheit des Gesamteindrucks wesentlich beiträgt. Die Köpfe lösen sich beinahe vollständig aus dem Relief heraus, die ganz an den vorderen Bildrand gerückten Schilde und Extremitäten der Figuren sind stark unterschnitten. Das Gesicht der Heiligen ist, wie schon bemerkt, durch die jetzige Bemalung sehr entstellt, besonders die Augen haben durch die viel zu großen, noch dazu sehr seitlich gestellten Pupillen einen unangenehm starrenden Ausdruck bekommen. Es kostet einige Mühe, diesen Eindruck zu überwinden; übersieht man die Polychromierungsfehler, so bietet sich dem unbefangenen Beobachter ein schmales Antlitz, dessen starkes Oval etwas den durch die scharfen Backenknochen hervorgerufenen Eindruck des Abgezehrten mildert; die Augen stehen nicht wagerecht, sondern nach beiden Seiten hin abfallend, Nase wie Lippen sind schmal und hart, diese mit etwas nach oben gebogenen scharfen Ecken, mit deutlichen kleinen Grübchen an den Winkeln. Weiter fällt daran die etwas unregelmäßige Form, insbesondere die stärkere, ein wenig hängende Unterlippe auf.

Mußte der Künstler sich beim Gesicht der Elisabeth auf eine gewisse Ver-

allgemeinerung der Darstellung und des Ausdruckes beschränken, so konnte er bei den Bettlerköpfen rechts und links vom Schilde seiner Freude am scharfen Herausholen charakteristischer Eigentümlichkeiten die Zügel schießen lassen. Es sind Köpfe, die man nicht so leicht vergißt, abgehärmt von der Not des Lebens. Tiefliegende Augen, deren oberer Knochenrand beim linken Bettler, einem alten Mann, einen scharfen Winkel zur Nasenwurzel bildet, links ein schmales altes, rechts mehr ein runderes Gesicht, beide aber mit stark betonten Backenknochen; einer mit wirrem, lockigem Haar, der andere ein Greis mit herabhängendem Schnurr- und Backenbart. Gemeinsam ist den beiden eine packende Frische des Ausdrucks und der lebendigen Wiedergabe. Das sind Gestalten, wie sie Juppe täglich in seiner Vaterstadt beobachten konnte, die Realistik geht aufs Kleinste, nichts entzieht sich seinem Blick und ebenso sorgfältig wie die Köpfe gibt er die Ledertasche, die dem rechten Bettler an einem Riemen über die Schulter hängt, oder etwa die Schüssel und das Brot.

Gleich scharf und richtig beobachtet er den Fall und das Anliegen der Gewänder am Körper. Gerade darin können wir einen ganz hervorstechenden Wesenszug konstatieren: ihm fehlt im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen jede Spur von Manierismus. Jede Figur ist für sich gesehen und führt ihr eigenes Leben.

Die langen schmalfingrigen Hände Elisabeths fassen fest und sicher Schild und Kirchenmodell. An der linken Hand ist gut beobachtet, wie sich unter dem Druck des Kirchenmodells die Knochen herauspressen und die Finger sich durch eine leise Krümmung der Handwurzel entgegenstemmen. Die Hand, wie Juppe sie gibt, ist immer charakteristisch: lang, schmalfingrig, mit knochigen Gelenken; nach der Spitze verjüngen sich die Finger nur sehr wenig.

Den Gewandstil Juppes eingehender zu behandeln, werden wir in den nächsten Kapiteln bessere Gelegenheit haben, hier sei vorerst nur die große Ruhe und Weichheit im Verlauf der Faltenzüge, die Neigung zu gleichlaufenden, parallelen Falten und das Fehlen von Knitterwerk konstatiert.

Auf die originelle Art, wie Juppe die Wappentiere behandelt, ist besonders hinzuweisen, da dies für weitere Zuweisungen nicht ohne Interesse ist. Er vermenschlicht die Köpfe der nach vorn blickenden Tiere, ebenso wie er auch dem wappenhaltenden Löwen, der in der Lünette des Sockels sitzt, einen menschenähnlichen, schon mehr affenartigen Typ gibt. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die kauernde Stellung des Tieres und durch die großen runden menschenähnlichen Ohren Dabei ist er von frischer, lebendiger Erfindung und Wirkung, besonders sind die Pfoten mit den heraustretenden Krallen gut gearbeitet. Ein Studium nach der Natur setzt er gerade nicht voraus, eine Tatsache, die ja an sich damals nicht wunder zu nehmen braucht. Dabei hätte es Juppe nicht an Gelegenheit gefehlt, Naturstudien an Löwen zu machen; im Jahre 1491 war

nämlich ein für den Landgrafen bestimmter Transport von solchen nach Marburg gekommen, und noch einige Jahre auf dem Schloß zu sehen[1]).

Das Relief ist für seinen erhöhten Standort, für die Ansicht von unten gearbeitet. Da erst entfaltet es seine volle Wirkung. Auf der aus gleicher Höhe aufgenommenen Bickellschen Photographie wirkt es nicht ganz so harmonisch, besonders die Nische erscheint zu hoch. Mit wundervollem Feingefühl ist es in die Architektur des Treppenturmes eingepaßt und erfüllt in stimmungsvoller Weise seinen doppelten Zweck, Portalschmuck zu sein und zugleich die Mauerfläche bis zum Gesims zu beleben. Es ist auch sicher nicht unabsichtlich, daß die nahe herantretenden Eckquadern des fünfeckigen Treppenturmes, die gewissermaßen schon eine weitere Rahmung darstellen, durch die Einfügung einer dritten langen Quader direkt über dem oberen Reliefrand[2]) noch vermehrt sind, diesen zweiten Rahmen nach oben hin abschließen; ein Beispiel dafür, mit wie scharfen Sinnen damals Künstler und Baumeister die intimsten Reize aus jedem Stück Mauer herauszuholen verstanden.

---

[1]) Vgl. die Marburger Hofmeisterrechn. v. 1491: Item 30 gulden von zwei stugke gemeiner lebin Jacob Brummen. 21 gulden stugke vor ein stugke kenigslebin. Vgl. dazu die Marburger Rentmeisterrechn. v. 1492: item ein schloss an das lewenhus mont. n. Laurentii.

[2]) Jetzt durch ein Schutzdach verdeckt.

Kapitel 4.

Die Mutter Gottes aus Wehrshausen.

Wir hatten das Relief vom Rathausportal in unserer Besprechung vorweggenommen, obwohl die aus Wehrshausen stammende Madonna, zu der wir uns jetzt wenden wollen, bereits ein Jahr früher entstanden ist. Aber sie lehrt uns Juppe im Gegensatz zu den beiden eben besprochenen Werken als Holzschnitzer kennen und fügt sich so leichter dem Ganzen ein, indem wir von hier aus die Brücke schlagen können zu dem umfangreichsten Werk, das seine Werkstatt verlassen hat, zu den vier Nischenaltären der Elisabethkirche.

Die Madonna, früher in dem sog. Archiv über der Sakristei der Elisabethenkirche aufbewahrt, ist jetzt in die Sammlung des Geschichtsvereins übergeführt. Das Tabernakel, zu dessen Schmuck sie einst bestellt und gearbeitet war, steht heute noch auf dem Hochaltar der Wehrshäuser Kirche, ein ungeschicktes, dabei nicht uninteressantes Beispiel der späten Gotik, wie sie ein bäuerischer Steinmetz verstand.

Auf Grund einer im Pfarrarchiv befindlichen Urkunde von 1523, nach der ein mergenbildt gross hoch uff den hohen altar durch Ludwig Juppen gemacht zu Martpurg nach Wehrshausen geliefert worden ist, hat man diese Madonna schon in der älteren Literatur auf den Meister zurückgeführt [1]). Im Jahre 1856 wurde sie durch Prof. Lange, den Restaurator der Kirche, um den Preis von 5 Thlr. für die Elisabethkirche erworben [2]).

Da die Provenienz zweifellos feststeht, haben wir sie also als sicheres Werk Meister Ludwigs anzusehen [3]).

Der jetzige Zustand der Figur ist sehr ruinös, und es ist nicht leicht, von ihrer früheren Schönheit sich einen Begriff zu bilden. Besonders hart wurde der Kopf mitgenommen. Er ist in drei Stücke geborsten, von denen das eine mit der rechten Gesichtshälfte verloren gegangen ist; die andern mußten, um über-

[1]) Vgl. v. Dehn-Rothfelser und Lotz, Baudenkmäler unter „Wehrshausen".

[2]) Auszug aus dem Protokoll des Kurfürstl. Konsistoriums der Prov. Oberhessen vom 3. V. 1856 Marb. Staatsarchiv, Akten St. Elisabethenkirche betr. H. 171 vol. I.

[3]) Eichenholz, Höhe 1,21 m Rückseite unbearbeitet.

haupt eine einigermaßen brauchbare Aufnahme zu ermöglichen, provisorisch an dem Halsrumpfstück befestigt werden. Die Vorderseite des Gesichts ist weniger abgefault als abgewittert, die Nase besonders, aber auch die feineren Konturen der Augen, die Lippen, sowie die Vorderseite der Krone sind fast verschwunden. Die Farbe ist bis auf minimale Spuren verloren gegangen, alle Extremitäten – mit Ausnahme natürlich der das Kind haltenden rechten Hand – fehlen, von unzähligen Wurmstichen durchlöchert zerbröckelt die Figur fast zusehends.

So beschädigt und unvollständig aber das Werk auch sein mag, man wird sich bei genauer Betrachtung dem eigenartigen Zauber einer solchen Konzeption nicht entziehen können.

Die Lösung, die Juppe fand, ergab sich aus dem Thema. Ein Kultbild war gefordert für den Altar einer kleinen Dorfkirche, tief hineingestellt in die Nische des Tabernakels. Maria ist also, ganz auf Vorderansicht berechnet, als Gottesmutter und Himmelskönigin zugleich dargestellt, in weitem breitgebordetem Mantel, mit ernstem, auf die gläubige Menge gerichtetem Blick. Aber zugleich neigt sie auch in leichter Wendung das Haupt dem Kinde zu, das ihr, die Menge segnend, entgegenkommt.

Der Mantel überrieselt gleichsam die Figur von oben bis unten, hat scheinbar weder Anfang noch Ende. Er überdeckt das Standmotiv völlig, macht aber auch die Frage danach gegenstandslos. So gibt er der Figur etwas Unwirkliches, Schwebendes. In wirkungsvollem Kontrast zu dem hoheitsvollen Repräsentieren, das darin liegt, steht die Lieblichkeit des Ausdrucks, die Innigkeit im Verhältnis zum Kind.

Der bestimmende Eindruck geht von der Geschlossenheit der Komposition aus, und in diesem Falle wirkt ganz besonders stark die Geschlossenheit des Umrisses. Die Figur läßt sich in ein schmales aufrechtes Oval einpassen, dessen belebende Unterbrechung im Umriß des Kindes liegt, zugleich im Einklang mit dem Sinn der Darstellung. Dabei werden durch die Haltung des Kindes, besonders die der Extremitäten, aber auch etwa durch die Säume des geöffneten Hemdchens die Hauptbewegungsrichtungen wieder aufgenommen. Innerhalb der Schauseite der Figur betonen dies noch einmal energisch die unten spitz zusammenlaufenden, von beiden Armen herabfallenden Perlenborten des Mantels. Jeden dieser Säume begleiten einige ungefähr parallel laufende Faltenzüge; den mittleren Teil der Figur zwischen den beiden Faltensäumen füllen organisch nach oben zu immer flacher werdende Hängefalten aus, die so den ruhigen Übergang zu Brust und Schulter, den Trägern der Draperie, bilden. Die einzelnen Teile sind fein durchkomponiert und abgewogen; man achte z. B. darauf, wie der Bausch des Mantels unter dem rechten Arme der Madonna in der Bewegung durch die schräg nach oben gehenden Querfalten aufgenommen wird und so kompositionell sich mit den unteren Extremitäten des Kindes verbindet.

Nichts ist wohl für einen Künstler dieser Zeit charakteristischer als sein Faltenstil, hat sich ja doch die ganze Plastik der Gotik auf der Grundlage der Gewandfigur entwickelt. Für Juppes Art der Faltenbehandlung können wir einen Zug als ganz besonders charakteristisch feststellen, nämlich die starke Parallelität der Faltenzüge, die Neigung, die einzelnen Faltenkomplexe nicht durch knitterndes Ausbreiten, sondern durch lange, gleichartig nebeneinander herlaufende Faltenlinien aufzulösen. Sehr deutlich tritt das auch in der Seitenansicht hervor. In der gleichen Richtung und Bewegung ordnen sich die Falten, ihre Rücken sind nicht scharf abgesetzt, eher weich gerundet: Querstege finden sich nur da, wo das Bewegungsmotiv es erheischt. Es scheint ein eingehendes Studium nach dem Modell vorzuliegen.

Auch dieses Werk Juppes läßt trotz der starken Zerstörung eine ganz besondere Güte der Arbeit erkennen und wir dürfen es unbedenklich zu den eigenhändigen Arbeiten des Meisters rechnen.

Kapitel 5.

Die vier Nischenaltäre im Querschiff der Elisabethkirche.

An die Wehrshäuser Madonna schließt sich nach Material und Technik eine Gruppe von vier zeitlich und stilistisch zusammengehörigen Schreinaltären, die aus Gründen der Qualität und der relativen Vollständigkeit der Erhaltung als Hauptwerk der Juppeschen Werkstatt anzusehen sind. Ihre stilistische Übereinstimmung mit den beglaubigten Werken des Meisters ist zuerst von Carl Justi bemerkt worden und bis jetzt ohne Widerspruch geblieben.

Noch heute tragen sie die Namen der Heiligen, denen sie einst geweiht waren; das sind Katharina und Elisabeth im nördlichen, Johannes und Georg mit Martin im südlichen Querschiff.

Die für Altarschreine höchst merkwürdige langgestreckte Form, für die Analoga meines Wissens nicht existieren, erklärt sich aus der Art der Nischen, in welche die Mensen zu einem Drittel etwa hineingestellt sind. Es ergab sich daraus für die Schreine ein liegendes Rechteck mit verhältnismäßig kurzen Schmalseiten, oben durch einen flachen Stichbogen abgeschlossen. Sie füllen so fast genau deren obere Hälften aus.

Man hat die Frage aufgeworfen, ob diese Nischen wohl ursprünglich zur Aufnahme von Altären bestimmt waren oder ob sie anderen, vielleicht konstruktiven Zwecken dienten. Daß das erste tatsächlich ihre Bestimmung war, ergibt sich aus der Baugeschichte der Kirche, da einer von diesen Altären, nämlich der der hl. Katharina, gestiftet und dotiert war, ehe man überhaupt den nördlichen Chor beendet hatte[1]). Eine weitere Stütze erhält diese Ansicht durch die ausschließliche Orientierung der vier Nischen nach Osten, an der man damals noch strenge festhielt. Sogar ein fünfter Altar des Querschiffs, der Maria geweiht, ist nach Osten orientiert gewesen, trotzdem dies wegen seiner dabei unvermeidlichen Querstellung zum Mausoleum auffallen muß. Höhere Schreinaufsätze zu wählen verbot auch die zweigeschossige Anlage der Kirche, da die Kaffgesimse der unteren Fensterreihe bereits im Abstande von ungefähr einem halben Meter ansetzen. Die Fenster wären also zum großen Teil verdeckt, ebenso auch den Schreinen das beste Licht genommen worden.

[1]) Vgl. Küch, Altarschreine S. 13.

Es verlohnt sich, der Vorgeschichte dieser Altäre nachzugehen bis zur Zeit, in der sie ihre heutige Gestalt erhielten. Die nicht zutreffenden Daten für Stiftung und Weihe, die Carl Justi in seiner ersten Publikation über den Meister gebracht hat, sind längst berichtigt und erweitert worden[1]). Demnach haben wir zunächst die Weihe des Johannesaltars im eben fertiggestellten Südchor im Jahre 1257 anzunehmen, dem im selben Chor erst 1283 der Georgs- und Martinsaltar folgte. In dem nördlichen Querschiff, an dem sich die Bauarbeiten bedeutend länger hinzogen, ist dann 1294 die Weihe des Elisabethen- und dann erst 1302 die endgültige Weihe und Namengebung des Katharinenaltars erfolgt, auf den aber schon die älteren Dotationen für einen zunächst noch ungenannten Altar zu beziehen sind, der in ecclesia beate virginis in choro beate Elyzabeth[2]) errichtet werden sollte. Diese Dotation, bestehend in dem Patronatsrecht über die Kirche zu Oberwalgern, war schon am 1. April 1258 laut Urkunde durch die Landgräfin Sophie von Thüringen geschehen, um damit ein Gelübde Heinrichs von Brabant, ihres verstorbenen Gemahls zu erfüllen; Bestätigungen dieser Schenkung durch sie und ihren Sohn, den Landgrafen Heinrich, erfolgten vor der endgültigen Weihe noch zweimal, 1265 und 1298. Es ist also auch hiernach gar nicht daran zu zweifeln, daß die Nischen von vornherein für die Aufnahme von Altären bestimmt waren, zumal sich etwas Ähnliches an keiner Stelle im Chor oder Langhaus findet[3]).

Doch scheinen die Mittel des Ordens durch die gewaltige Inanspruchnahme für den Kirchenbau, der ja auch durch immer wieder erneuerte häufige Ablässe unterstützt wurde, damals so erschöpft gewesen zu sein, daß man sich nach Abschluß der Arbeiten für den prächtigen Hochaltar im Chor und den Kreuzaltar bei diesen vier Nebenaltären mit einem provisorischen Schmuck begnügen mußte, der in einer einfachen Bemalung der Wände mit Szenen aus dem Leben der betreffenden Heiligen bestand. Von dieser Bemalung, die dann öfter erneuert wurde, sind erhebliche Reste aus dem 14. und 15. Jahrhundert erhalten, die, in der Hauptsache hinter den jetzigen Schreinen verborgen, ein sehr wenig beachtetes Dasein führen und wohl verdienten, in einer selbständigen Publikation behandelt

[1]) Vgl. Küch, Altarschreine, mit seinen überhaupt für die Geschichte auch der späteren Stiftungen zu diesen Altären äußerst wichtigen Darlegungen.

[2]) Vgl. auch Wyß I. Nr. 153, 214, 216, 217, 634. II. 44.

[3]) Eine solche Nische findet sich in ganz ähnlicher Form wieder in Wetter und zwar im nördlichen Querschiff der jetzigen Pfarrkirche, ursprünglich Kirche des 1015 gegründeten adeligen Jungfrauenstiftes. Da trotz etwas früherem Baubeginn diese Kirche ganz dem Elisabethenbau in etwas altertümlicheren Formen folgt, so ist ein Herübernehmen dieses Motivs sicher, vielleicht kann man auch hier, besonders bei der gleichen Orientierung und vornehmlich bei der Beschränkung auf eine solche Nische die Absicht eines Nebenaltars annehmen; mag sein, daß er überhaupt nie geweiht worden ist, oder später entfernt wurde. Ein Urteil darüber ist nach C. Schäfers so außerordentlich gründlicher Restauration, die auch die ganze spätgotische Bemalung der Schiffe unwiderbringlich vernichtet hat, vollkommen unmöglich geworden.

zu werden. Allerdings hat die letzte Bemalung des frühen 15. Jahrhunderts dann die in der Stilkraft bestimmende heutige Wirkung für einen großen Teil dieser Malereien gegeben.

Die ganze Anlage der Altäre läßt darauf schließen, daß sie ebenso wie der Hochaltar vor allem auf die Exposition von hailtum berechnet waren, eine Anlage, die mit der besonderen Bestimmung des Münsters als Wallfahrtskirche durchaus im Einklang stand. Schon Bickell[1]) hat darauf aufmerksam gemacht, daß in den Heiltumsverzeichnissen, wie solche aus den Jahren 1480, 1489, 1494, 1498 und 1526 erhalten sind, die Zahl 5 ganz besonders oft vorkommt, und dies auf die Anzahl der Altäre bezogen, auf denen die einzelnen Stücke exponiert werden sollten[2]).

Die wiederholte Ausmalung der Wände ist sicher nur ein Provisorium gewesen, und als solches aufgefaßt worden. Man scheint sich schon vor der Aufstellung der Schreine mit gemalten Tafeln beholfen zu haben; Küch hat auf die Notiz der Küstereirechnung von 1493 hingewiesen, die auf das Vorhandensein einer solchen Füllung hindeutet: item 1½ pf. dem schryner und meler von der tafeln uff sant Elyzabethen altar widder zo ridden. Damit bringt er in Verbindung eine andere Nachricht: zwei schilling fur snoir, als man die altaria wigete. Diese läßt die Beschaffung eines solchen Schmuckes auch für die anderen Altäre annehmen, die dann eben durch den damals anwesenden Mainzer Suffragan neu geweiht sind, wie das in solchen Fällen üblich war. Ob auch die Notiz aus den Küstereirechnungen von 1477: 5 s. von der taffel uff den altar zu renoveren auf einen von diesen Altären zu beziehen ist, oder vielleicht auf eine von den Tafeln geht, die zum Verschluß der Nischen des hohen Altars in der Fastenzeit dienten, muß dahin gestellt bleiben. Im Inventar von 1480 werden verschiedene taffeln angeführt, doch läßt sich mit Sicherheit keine davon mit solchen Stücken identifizieren.

Ihren endgültigen Schmuck nun erhielten die Altäre, als im Anfang des 16. Jahrhunderts noch einmal unter dem Komtur Dietrich von Cleen der deutsche Orden in Marburg alle seine Kräfte zusammenfaßte und sich mit großer Energie der künstlerischen Ausgestaltung seines Münsters widmete. Er holte damit nach, was der früheren, so begeisterungsfähigen Zeit aus Mangel an Mitteln versagt gewesen war. In dieser Periode und zwar in einem Zeitraum, der sich durch

---

[1]) Zur Erinnerung S. 12.

[2]) So finden sich im Inventar von 1480 aufgezählt: 5 heuligen heubte, 5 silberin monstrancie, 5 silberin crutze, 4 klein koppere monstrancie und 1 grosse koppern monstrancie, 5 laden mit heiltum. Das älteste dieser Inventare aus dem Jahre 1480 ist zweimal abgedruckt, erstlich von G. Landau Z. H. G. II. unter dem Titel: „Miscellaneen mitget. v. G. Landau" I. Tit. „Inventar des Grabes der hl. Elisabeth zu Marburg im Jahr 1480," doch ungenau und fehlerhaft, sodann bei Kolbe, Elisabethk. S. 76/77.

die inschriftlich angebrachten Jahreszahlen von 1511–1514 begrenzen läßt, sind dann die Schreine in die Nischen gestellt, die noch heute eine der Hauptzierden unserer Kirche bilden.

Küch hat in seiner Untersuchung über die Donatoren der Schreine es wahrscheinlich gemacht, daß für die Stiftung ein Gesamtbeschluß des Kapitels zu Grunde lag, ebenso wie für die vielen anderen Neuaufstellungen, die in dieser Zeit vorgenommen wurden, für die neue Orgel, die 1514 Meister Arnold fertigstellte, für den Marienaltar, der ebenfalls in diese Zeit fallen muß, für das neue goldene Gezeug, das 1508/09 aus Köln beschafft wurde, ebenso wie für die 1510 gekaufte silberne, mit ungarischen Dukaten vergoldete Monstranz. Die treibende Kraft bei allem ist wohl der Landkomtur Dietrich von Cleen gewesen, dessen Wappen an dem um diese Zeit erneuerten Sturze über dem Hauptportal der Kirche angebracht wurde. Auch der Bau des großen Fruchtspeichers, der über der Tür sein Wappen mit der Jahreszahl 1515 trägt, fällt in die Periode eines allerdings nur kurze Zeit währenden neuen Aufschwungs.

Auch zeitgeschichtlich gewinnt diese erneute lebhafte Kunsttätigkeit innerhalb des Ordens, dieses Aufleben eines gerade bei den Deutschherrn schon längst abgestorbenen religiösen Gefühls seine besondere Bedeutung: die Reformation stand vor der Tür[1]); immer lauter waren schon im Laufe und gegen das Ende des vergangenen Jahrhunderts die Rufe nach einer Reformation der Kirche an Haupt und Gliedern geworden, wie sie in zahllosen Zeugnissen der Zeit vorliegen. Dazu kam noch der politische Rückgang des deutschen Ordens im Gegensatz zu der immer steigenden Macht der großen Territorialherrn. Alles dies gibt sich als ein letztes Selbstbesinnen, einen gewaltsamen, letzten Versuch der Rettung, ein krampfhaftes Zusammenfassen aller Werte des Katholizismus in letzter Stunde kund.

In älteren Zeiten wurden die Skulpturen sowohl wie die Flügelmalereien für Originale Dürers gehalten; doch ist diese auf K. W. Justi zurückgehende Ansicht[2]) bald aufgegeben worden. Seitdem dann C. Justi[3]) ihre Verwandtschaft mit den beglaubigten Werken Juppes erkannt und den Meister Ludwig sowohl wie seinen Partner Johann von der Leyten in die kunstgeschichtliche Literatur eingeführt hat, sind Zweifel an der Richtigkeit dieser Zuweisung bisher nicht wieder erhoben worden. Der Zusammenhang mit Meister Juppe wird sich

---

[1]) Vgl. A. Huyskens, Philipp der Großmütige und die Deutschordensballei Hessen. Z. H. G. N. F. XXVIII.

[2]) K. W. Justi in der Lebensbeschreibung der hl. Elisabeth, Zürich 1797. Derselbe in Wielands neuem teutschen Mercur, 1802, 2. Bd. S. 268 ff. „Nachricht von einigen unerkannten Kunstwerken Albrecht Dürers und anderen Kunstschätzen in der Elisabethenkirche zu Marburg". Derselbe in den „Hessischen Denkwürdigkeiten" Marburg 1805 S. 411–423 (Auszug aus dem Aufsatz in Wielands neuem teutschen Mercur).

[3]) Carl Justi, Joh. v. d. Leyten u. L. Juppe.

bei der Besprechung der einzelnen Stücke ergeben, sodaß es nicht erforderlich ist, schon hier die einzelnen Beweise für ihre Zugehörigkeit aufzuführen.

Die Flügel, auf die man trotz der ungewöhnlichen Form der noch dazu in die Nischen tief hineingestellten Schreine nicht gern verzichten wollte, sind von Johann von der Leyten, dem Arbeitsgenossen und Polychromeur der Bildwerke unseres Meisters, ausgeführt und schließen sich im allgemeinen im Thema eng an die Schreine an. Sie sind zum Teil inschriftlich als Werke Johanns beglaubigt, überhaupt alle datiert mit Ausnahme des Elisabethenaltars.

Auf die Einheitlichkeit von Auftrag und Ausführung deutet auch die Tatsache hin, daß sämtliche Schreine den gleichen Maßstab aufweisen mit Ausnahme der variierenden Krümmung des Stichbogens, obwohl einzelne Nischen der größeren Breite des ersten inneren Joches der Chöre folgend eine etwas längere Form aufweisen, sodaß die Kästen sie nicht ganz ausfüllen.

Sie mögen nun nach der Reihenfolge ihrer Entstehung besprochen werden[1]).

I. Der Katharinenaltar.

Dieser älteste, mit 1511 datierte Schrein fällt unter den anderen auf durch die Größe seiner Figuren, durch seine ruhige Komposition und eine gewisse feierliche Pracht und Fülle der Gewandmotive[2]). Die relative Größe der Figuren im Gegensatz zu denen der anderen Schreine erklärt sich daraus, daß hier inhaltlich nur eine einzige Szene gefordert war und zwar eine heilige Sippe.

Aus der Form des Schreins ergab sich die Anordnung. In der Mitte die hl. Anna selbdritt auf einem nur wenig überhöhten Thron, rechts und links die beiden anderen Marien mit ihren Kindern auf einer etwas niedrigeren Bank sitzend, im gotischen Getäfel der Rückwand noch einmal besonders gekennzeichnet durch die Inschriften CEBEDE/VS/1511/SALOME/, rechts entsprechend /CLEOP/HAS/—ALPHE/VS/[3]). Hinter den Köpfen der Maria und Anna stützen sich Joseph und Joachim auf die Lehne der Bank. Den seitlichen Abschluß der ganzen Gruppe bilden rechts und links zwei stehende weibliche Heilige, Katharina mit Buch und Schwert, zu ihren Füßen die Achse des Rades, die Namensheilige des Altars, und die hl. Magdalena mit dem Salbgefäß[4]). Die Szene spielt sich in einem gotischen gewölbten Raum mit vielen spitzbogigen

[1]) Eine detaillierte Beschreibung der Altäre liegt bereits in den zitierten Schriften von Kolbe und Bücking vor, sodaß ich mich im Folgenden auf das für unsere Zwecke Wichtige beschränken kann.

[2]) Maße: Breite 2,19 m, Höhe im Scheitel gemessen 0,99 m, an den Seiten 0,73 m, Katharina 0,78 m, Magdalena 0,74 m, Maria 0,62 m, Maria Salome und Maria Cleophas je 0,54 m. Material hier und bei den übrigen Altären Eichenholz.

[3]) Ich folge hier und späterhin der Schreibweise des Originals.

[4]) Einige Forscher geben diese Figur für eine Barbara aus, trotzdem der Turm fehlt und die Salbbüchse in ihrer Hand 1842 bei der ersten Restauration des Schreins ergänzt wurde. Träfe

Fenstern ab, in welchem die Mittelgruppe durch eine flach angedeutete chorartige Nische noch einmal besonders betont ist. Die geschlossenen Außenflügel wiederholen das Thema der heiligen Sippe, jedoch vervollständigt durch die übrigen, ihr nach der Ikonographie jener Zeit zugehörigen Personen. Auf einer langen, niedrigen Steinbank sitzen vorn die Frauen mit ihren Kindern, durch Inschriften auf Heiligenscheinen oder Spruchbändern kenntlich gemacht, und zwar von links nach rechts: Maria Salome, Maria Cleophas mit Joseph und Justus, Maria mit dem Jesusknaben, Anna, Hysmeria, Elizabeth, Emerencia, sowie eine reich gekleidete unbenannte Frau in der Zeittracht mit den Puffärmeln, in einem Buche blätternd. Vor ihren Müttern spielen die übrigen Kinder, Jacobus maior und Johannes evangelista, Jacobus minor, Simon und Juda, sowie vor Elisabeth St. Johannes baptista; der hl. Servatius episcopus wendet sich zu der unbenannten Frau rechts[1]). Hinter der Bank stehen in gleicher Reihenfolge Zebedeus, Alpheus, Joseph Nutricius XPI, Salome, Cleophe, Joachym, Efraym, Zacharias, Eliud, sodann ein unbezeichneter geharnischter Mann mit einer roten Fahne, darauf die Jahreszahl 1511. Außerdem enthalten diese Flügel eine Fülle von Hinweisungen auf Maler und Entstehungszeit. So steht auf Efrayms Rolle: anno dni millesimo quingintesimo undecimo, und auf dem Halsband der rechten unbenannten Frau: Johann von der Le.... Noch einmal findet sich dann auf dem rechten Innenflügel, der die Begegnung des Joachim mit der Anna unter der goldenen Pforte darstellt, im Hintergrunde über einer Tür des Hofes, zu dem die goldene Pforte führt, das bekannte Wappen Gerharts von der Leyten mit der Jahreszahl 1511[2]),

das zu, so könnte man vielleicht einen Eintrag von 1513 aus den Küstereirechnungen darauf beziehen: item 2 s. von eyn ysen zu machen zu sant Barbaren bilde. Doch läßt sich das ebenso leicht etwa auf eine der verloren gegangenen Lettnerfiguren oder eine der Statuetten aus dem Hochaltar oder dem Levitenstuhl beziehen. Die Deutung auf Magdalena halte ich schon deswegen für richtiger, als auch die Wandmalereien genau über diesen beiden Schreinfiguren die Katharinen- und Magdalenenlegende bringen. Man wird doch darauf Bezug genommen haben. Vgl. dazu die folgenden Ausführungen.

[1]) Ein besonderes Interesse gewinnen die Malereien der Außenflügel durch die starken Abweichungen von dem gewöhnlichen Schema der hl. Sippe. Vgl. darüber A. Schultz, Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria, Leipzig 1878, derselbe im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. N. F. XVII 1870. Ganz besonders fällt auf, daß Emerentia hier als Gattin des Eliud erscheint, während sie gewöhnlich als Gattin des Stollanus für die Mutter der heiligen Anna angesehen wird. Sie kommt überhaupt seltener vor. Allerdings scheint sich hier bei Johann von der Leyten ein leicht verzeihlicher Irrtum eingeschlichen zu haben, als er die heilige Emerentia, die als Mutter der hl. Anna doch sehr alte Züge tragen müßte, jugendlich dargestellt hat; es sieht so aus, als solle sie hier ein Zwischenglied zwischen Esmeria und Servatius bilden. Die Darstellung des hl. Servatius folgt hier den Kölner Sippenbildern, wo er als Kind gegeben wird. Eine andere Auffassung als bärtiger Mann (vgl. den Ortenberger Altar) geht auf eine andere Überlieferung zurück, nach welcher er der Sohn der Esmeria ist. Darüber F. Back, Mittelrheinische Kunst, Frankfurt 1910 S. 67 ff.; daselbst weitere Literatur.

[2]) Abgebildet bei Küch, Hessenkunst 1908.

sowie über einer anderen Tür das Wappen der Familie zum Schwan, ein weißer laufender Schwan auf rotem Grunde. Die andere Innenseite der Flügel gibt dann entsprechend die Abweisung von Joachims Opfer.

Die im Jahre 1911 in Hannover vorgenommene Restauration hat besonders in der mehligen, weißlichen Bemalung der Gesichter den alten Ton nicht immer getroffen [1]). Die beigegebene Reproduktion zeigt noch den früheren Zustand. Aus den kleinen, den vierzehn gotischen Fenstern der Rückwand des Mittelschreins aufgemalten Wappen von Deutschherren hat Küch auf die Stifter geschlossen. Da von diesen vierzehn ihren Wappenschilden nach in Betracht kommenden Deutschordensherren aber einige schon um diese Zeit verstorben, andere zur gleichen Zeit nachweisbare nicht dargestellt sind, so haben wir eben mit Recht in diesen vierzehn Namen die Donatoren des Schreins verewigt zu sehen. Danach kommen in Betracht: Konrad von Wolmerkusen, Eitel Diede zum Fürstenstein († 1494), Johann von Hohenfels, Wigand Holzsattel († 1517), Johann Schenck zu Schweinsberg († 1503), Ludwig von Nordeck zur Rabenau († 1501), Dietrich von Cleen († 1531), Eberhard Rode († 1521), Ewald von Hattenbach, Daniel von Lehrbach († 1529), Sittich (oder Wilhelm) von Breidenbach, Johann Riedesel, Johann von Buches, Groppe (oder Senand) von Weitershausen (Senand † 1505).

Doch können sich diese Feststellungen nur auf die Donatoren des Mittelschreins beziehen; ungeklärt bleibt vorläufig die Frage, wer die Flügel gestiftet hat, denn eine andere Deutung als die von Stifterbildnissen kann man den beiden unbenannten Figuren auf der rechten Seite des äußeren Flügels nicht wohl geben, zumal sie die einzigen sind, die sich durch ihre Kleidung von den übrigen Personen wesentlich unterscheiden. Doch zu ihrer Bestimmung fehlen genauere Anhaltspunkte, nicht einmal ein Wappen ist vorhanden [2]).

---

[1]) Bei der Restauration wurden im Schrein ergänzt: Kopf, Arme und Schultern des Christuskindes, der rechte Arm des links unten vor der Maria Cleophae spielenden Kindes, ebenso Kopf und Arme des auf ihrem linken Knie sitzenden. — Die Fehler der Restauration erkennt man besonders an den Flügeln, vornehmlich ihre geringe Sorgfalt. So ist aus dem JOHAN am Halsbande der rechts sitzenden Frau auf dem Sippenbilde ein JONAN geworden, obwohl noch jetzt darunter das alte H vollkommen sichtbar ist. Ebenso war es durchaus verfehlt, den Kopf des Kindes auf dem Schoße der hl. Anna mit langen, niederhängenden Locken zu ergänzen; eine Analogie war ja in dem Kopf des Kindes der Wehrshäuser Madonna vorhanden. — Ein vollständig sicheres Urteil über die Restaurierung der Flügel des Katharinen- und des im selben Chor befindlichen Marienaltars läßt sich allerdings nicht gewinnen, da sie schon früher einmal, 1842, eine Restauration durch Professor Aubel in Cassel über sich ergehen lassen mußten, die ihnen infolge technischer Mängel bei dem angewandten Verfahren sehr verderblich gewesen sein soll. Vgl. dazu Bücking, Unrest. Elisabethk. Damals wurden schon ergänzt: Salbenbüchse der Maria Magdalena, Hand mit Stab, Hand und Schwert der hl. Katharina sowie der Rahmenstock eines Flügels. Vgl. Schäfer, Inventarium Nr. 59.

[2]) E. Wintzer (Hessenland, Jahrgang 1901, S. 274ff.) versucht in seinem Aufsatz: „Die Marburger Familie zum Schwan um die Zeit der Reformation" auf Grund des erwähnten

Auffallend bei diesem Altar ist der Widerspruch, in dem sich sein doppelter Schmuck durch die heilige Sippe mit seiner Weihe und Bezeichnung als Katharinenaltar befindet; diese Beziehung ist eigentlich nur noch gewahrt durch die Figur

---

Schwanenwappens den Marburger Bürger und Kaufmann Daniel zum Schwan als Stifter der Flügel nachzuweisen. Ich setze seine Worte hierher (S. 275): „Daß der Schwan am Markte, und zwar an der Westseite, dicht neben dem an der Südseite liegenden Rathaus lag ..., ist auf dem Gemälde auf der inneren Fläche der linken Flügeltür des St. Katharinenaltars in der St. Elisabethenkirche zu ersehen. Als diese für 1511 von Johann von der Leyten und sogar wahrscheinlich im Auftrag von Daniel zum Schwan bemalt wurde, war der Bau des neuen Rathauses beschlossen und begonnen. Das Haus neben dem Schwan auf dem Bilde, an dem die Jahreszahl 1511 angebracht ist, soll offenbar das Rathaus darstellen. Wenn es nun auch mit seinen großen Bogenfenstern und ohne Treppenvorbau nicht die Form des jetzigen zeigt, so hat das vermutlich darin seinen Grund, daß der ursprüngliche Plan wieder abgeändert wurde. Der auf dem Altarbilde ersichtliche Wappenschild, gehalten von einem Wappentiere mit dem Buchstaben M, kommt fast genau so auch an dem jetzigen Rathause vor." Dagegen sprechen gewichtige Gründe. Der ganze durch den Lettner abgeschlossene Chorteil der Kirche war lediglich den Mitgliedern des Deutschen Ordens vorbehalten. Demgemäß waren die Donatoren auch der übrigen Altäre nur Angehörige des Adels. Es ist kaum anzunehmen, daß die adeligen Donatoren des Katharinenaltars damit einverstanden gewesen wären, daß die Flügel zu dem von ihnen gestifteten Schrein von einem einfachen Marburger Bürger gestiftet würden. Mir scheint diese Darstellung eher darauf hinzudeuten, daß die Stiftung der Flügel durch einen Verwandten der Deutschordensherren, und zwar einen verheirateten, etwa einen Bruder, geschehen ist; hatte doch der hessische Adel außerordentlich nahe Beziehungen zum Orden. Außerdem gestattet die Baugeschichte des Rathauses auch gar nicht, Johanns von der Leyten Darstellung damit in Verbindung zu bringen, denn der Vertrag der Stadt mit Meister Klaus von Wetzlar datiert erst vom 4. Dez. 1511, zum ersten Mal ist dieser Meister im September des Jahres zu den Vorbesprechungen dagewesen. Bis dahin können also kaum Pläne vorgelegen haben, jedenfalls hat solche der Meister Johann nicht mehr für sein Werk benutzen können. Der Gedanke ist ja an sich ziemlich fernliegend. Als am 5. April 1512 die Grundsteinlegung erfolgte, war Leytens Bild längst vollendet und abgeliefert, und im Jahre 1514, also im Jahre der Vollendung des letzten Flügelpaares, noch nicht einmal das Dach dem Rathaus aufgesetzt. Auf dem linken inneren Flügelbild des Georgsaltares findet sich dieses Haus mit dem Schwanenwappen nochmals, und Justis Deutung auf ein bestimmtes, in neuerer Zeit abgerissenes Haus in der Wettergasse, an dem sich auch die beiden Wappen, das des Hans Heidwolf (ein Wolf) und dessen Frau Katharina zum Schwan (vgl. Bücking, Baugesch.) zusammen mit den Jahreszahlen 1511 und 1514 finden, auf das Wohnhaus des Künstlers, der ja auch sonst liebte, alle möglichen Hinweise auf seine Persönlichkeit und Heimat anzubringen, die richtige, zum mindesten die wahrscheinliche zu sein. Diese Wappen befinden sich jetzt in der Sammlung des hess. Geschichtsvereins in Marburg. – Es gibt allerdings eine Stelle, wo wir eine Reminiszenz und eine Anknüpfung an den Typ der für Hessen charakteristischen Rathausbauten bei Leyten auftauchen sehen, nämlich in dem Motiv der Erkertürmchen an den Dachecken der Schauseite (vgl. darüber A. Holtmeyer, Hess. Rathäuser. Marburg 1912) und zwar findet sich dieses Motiv auf dem rechten Außenflügel des Johannesaltars. Hier ist tatsächlich eine, wenn auch jedenfalls rein zufällige Ähnlichkeit in dem großen Hause des Hintergrundes vorhanden. Verstärkt wird dieser Eindruck noch dadurch, daß aus der Breitseite des Daches ein mansardenartiger Giebelbau hervorspringt, ein Motiv, das an den Giebel des Treppenturms gemahnen könnte, wenn ein solcher damals schon

der Heiligen im Schrein; dort nimmt sie aber durchaus keine beherrschende Stellung ein, sondern ist an die Seite, kontrastierend zur Magdalena, gerückt. Ebenso verhält es sich mit der Wandbemalung über dem Schrein. Auf den Flügeln fehlt sie überhaupt, und ist nicht einmal auf der sonst so personenreichen Sippendarstellung der Außenflügel vorhanden, obwohl dort noch am ehesten ihr Platz zu suchen wäre. Wie ist das zu erklären? Die Darstellungen auf den Außenflügeln entsprechen in der Zahl der zur Sippe hinzugefügten Personen der Gewohnheit dieser Zeit. Die Beifügung des hl. Servatius, Bischofs von Tongern und Maastricht, mit seiner Großmutter Esmeria (Hysmeria), einer angeblichen Schwester der hl. Anna, treffen wir schon früher, etwa auf dem Ortenberger Altar und einem anderen Sippenbild, beide in Darmstadt, und das hängt, wie Back nachgewiesen hat, mit dem in diesen Gegenden sehr intensiven Kult des Heiligen zusammen. Back weist dabei auf ältere Zusammenhänge mit Maastricht, dem Hauptort dieses Kults, hin. Servatius gehört also ikonographisch zur Sippe und findet sich besonders häufig auf den norddeutschen Darstellungen dieser Zeit. Unsere Sippe entspricht in der Vollständigkeit der Personenzahl ungefähr dem in der Dortmunder Probsteikirche aufbewahrten Bilde Dünwegges. Für die Heiligen, die sonst noch der Sippe beigesellt wurden, mag im allgemeinen der Wille des Bestellers maßgebend gewesen sein, ursprünglich gehört keiner dazu. Daß sich die Lieblingsheiligen der Stifter oder einer bestimmten Gegend hin und wieder auf Sippenbildern beigefügt finden, ist leicht erklärlich. So sind auf dem erwähnten Ortenberger Altar noch Barbara, Agnes und Dorothea vertreten. Wenn also im Mittelschrein außer der hl. Anna selbdritt, Joachim und Joseph aus der engeren Sippe nur die beiden Marien mit ihren Kindern gegeben sind, und außer diesen nur Katharina und Magdalena, die doch ikonographisch gar nicht einmal dazu gehören, so liegt der Gedanke nahe, daß man nicht ganz des Hinweises auf die eigentliche Namensheilige des Altars entraten wollte, als man sich zur Aufstellung eines Sippenbildes entschloß. Der Annenkult, der das Aufkommen der Sippenbilder zur Folge hatte, setzt überhaupt erst in den letzten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts ein[1]) und gewinnt dann bald seine ungeheure Verbreitung. So ist es erklärlich,

---

vorhanden gewesen wäre. Das ist eben nur ein weiterer Beweis für gewisse hessische Eigentümlichkeiten dieses Meisters. Wintzer bemerkt selbst einige Zeilen später, daß allerdings das Bäckergewerbe, worauf die zweimalige Darstellung eines Bäckerladens in dem erwähnten Hause hinweist, in der genannten Familie sich nicht nachweisen lasse, ebenso, daß er auch in den Gerichtsprotokollen nicht die geringste Andeutung von geschäftlichen Beziehungen zwischen Daniel und Johann von der Leyten habe auffinden können. Ludwig Juppe wird nur einmal und zwar als Schuldner Daniels erwähnt. Auch der von einem Wappentier gehaltene Schild mit dem M stimmt nicht mit dem vom Rathaus überein; er ist auch schon deswegen nicht beweisend, weil ähnliche Motive häufiger bei Johann und überhaupt auf vielen niederrheinischen und westfälischen Bildern vorkommen und das Wappen vom Rathausportal erst 13 Jahre später angefertigt wurde.

[1]) Vgl. A. Schultz a. a. O. Ältere Annenbilder sind verhältnismäßig selten.

daß der Orden Wert darauf legte, in seiner Kirche gleichfalls eine Darstellung zu besitzen, die den Anschauungen und religiösen Bedürfnissen der Zeit entsprach. Daraus, daß gerade weibliche Lieblingsheilige, wie wir gesehen haben, häufig dem eigentlichen Gegenstand der Sippe hinzugefügt wurden, ergab sich zwanglos die Aufstellung des Schreins im Katharinenaltar; die Beziehung zur Namensheiligen konnte man durch ihre Assistenz bewahren. Außerdem sind in späterer Zeit die Fälle gar nicht so selten, daß Altäre einen Schmuck tragen, der gar nicht auf ihre ursprüngliche Bestimmung passen will. Das würde auch einen weiteren Beleg dafür bilden, wie stark der deutsche Orden gerade in dieser Zeit noch einmal dem religiösen Bedürfnis entgegenzukommen suchte.

Die Figuren sind in ihrer Anordnung kompositionell streng zusammengehalten. Die Gruppe der drei Marien, äußerlich durch die gemeinsame Bank abgegrenzt, schließt sich so zusammen, daß man sie bequem einem Halbkreis einpassen kann, dessen Eckpunkte eben an den unteren Ecken der Bank liegen. Beherrschend wirkt in der Mittelgruppe die wahrhaft mächtige Annenfigur. Sie ist groß gedacht und empfunden in ihrem Bewegungsrhythmus, besonders in dem schwungvollen rechten Abschluß durch den gewaltigen Faltenbausch, den der von Schulter und Arm herabschwingende Mantel bildet. Einen Gegenwert schafft der sehr energische Akzent, den die breite schräge Faltenlage vor ihren Knien dem Ganzen gibt. In wirkungsvollem Kontrast dazu steht die zarte Gestalt Mariens, mit ihrer geraden Rückenlinie den Abschluß der Gruppe nach der anderen Seite hin markierend. Sie geht auf ihre Mutter zu, um dem Kinde auf deren Schoß die Brust zu reichen, und nimmt mit dem im Schreiten geknickten rechten Bein das Motiv der schrägen breiten Faltenlage vor den Knien der Anna wieder auf. Noch einmal kehrt bei der links sitzenden Maria in der gleichen Bewegung ein ähnlich wirkendes Motiv wieder in den nebeneinanderlaufenden schrägen Falten, die sich zwischen den Knien bilden. Dieser dreifachen, nach rechts verlaufenden Welle begegnen auf der anderen Seite die Faltenzüge vom Kleid und Mantel der dritten Marie. In solchem Auf und Nieder, in der Parallelität gewisser Motive liegt der Rhythmus des Ganzen. Man achte darauf, wie die stärkeren und schwungvoll bewegten Faltenbäusche des Mantels ganz auf der rechten Seite den großen Wurf des Mantels der hl. Anna noch einmal aufnehmen und ausklingen lassen, wie auf der anderen Seite die ruhig herabfließenden Falten in innerer Korrespondenz mit den im Rücken und auf der Seite der Maria beinahe senkrecht herunterhängenden verlaufen. Und während an den beiden sitzenden Frauen auf der Seite diese Faltenzüge mächtig nach oben, dem Scheitelpunkt des imaginären Kreises zustreben, biegen sich die Körper in bewußtem Kontrast nach außen, stemmen sich gleichsam diesem Zuge entgegen.

Es ist in dem Ganzen eine glückliche Verbindung von dem repräsentativen Charakter der Heiligenbilder in dem Tronen der nebeneinandersitzenden Frauen,

wie sie etwa einzelne schwäbische Sippen zeigen, mit den traulichen, intimeren Zügen einer mehr genrehaft aufgefaßten Familiendarstellung, wie sie auf anderen süddeutschen Sippen zu finden, aber auch auf niederländischen Sippen nicht selten sind. Eine solche Verbindung von himmlischer Würde mit innigem Gefühlsleben hatten wir schon an Juppes Auffassung der Madonna beobachtet, und es ist nicht schwer, neben diesem inneren Charakteristikum auch in der Behandlung der Einzelheiten übereinstimmende Züge herauszufinden. Der geschlossene, für die ruhige Wirkung des Ganzen so bestimmende Umriß der Einzelfigur kehrt wieder, hier, wie wir gesehen haben, auf ganze Gruppen ausgedehnt; die Vorliebe für längere, weich gerundete Faltenbildungen, das Vermeiden scharfer Knicke läßt die gleichen künstlerischen Intentionen erkennen. Man studiere daraufhin einmal die Art, wie die weichen Knickfalten vor dem rechten Knie der Maria Salome behandelt sind, wie sie sich verbinden mit den langen Falten, die vom Schoß herunterkommen, und man wird das gleiche an dem Mantel der Wehrshäuser Figur wiederfinden. Auch die Behandlung von Einzelheiten, wie etwa der Haare, entspricht sich in allen Teilen.

Weitere Vergleichsmomente gibt auch das Relief des Rathauses, bei dem schon die eng nebeneinander gestellten gotischen Fenster — hier natürlich, dem näheren Standpunkt des Beschauers und dem Materialcharakter der Arbeit gemäß, reicher und ausführlicher behandelt, dort vereinfacht und dekorativ zusammengezogen — im ersten Eindruck mitsprechen. Die Behandlung des Kopftuches der hl. Elisabeth zeigt stark verwandte Züge mit dem der hl. Anna in seinem breiten Fall, und vor allem in Anordnung und Behandlung der Knickfalte, die sich bei dem Stauchen auf der Schulter in der Höhe des Halses bildet, ebenso auch in den parallelen, stufenartig untereinander gesetzten Querzügen zwischen Kinn und Brust.

Die Hände stimmen völlig überein mit ihren langen, fast gar nicht verjüngten Fingern, deren Knochen sich in der Handwurzel noch als deutlich erkennbare Grate fortsetzen, und den starken Kuppen an den Gelenken, besonders vor dem Ansatz der Nägel. Man studiere daraufhin einmal die linke Hand der hl. Anna. Auch die Bettlerfiguren des Elisabethenreliefs bestätigen diese Beobachtungen: die unten halbrund geführten, von der Schulter parallel herabhängenden Falten, wie sie sich am Ärmel des rechten Bettlers bilden, kehren übereinstimmend am rechten Arm der Maria wieder; ebenso zeigen die Köpfe von Joseph und Joachim die gleiche, über die Augenhöhlen vorspringende, an der Nasenwurzel eingesenkte Stirn und die kräftigen, unten energisch ausgebogenen Formen des Augenlides.

Auf ein Moment sei besonders aufmerksam gemacht, das außer den sonstigen Ähnlichkeiten einen zwingenden Beweis für Juppes Urheberschaft erbringen dürfte, nämlich auf die kleinen Kapitelle, wie sie sich an den schmalen Diensten zwischen den Fenstern im Innern des Schreins befinden: sie wiederholen die Grundform

des uns vom Grabe Landgraf Wilhelms her bekannten Motivs der um einen dünnen Kern gelegten eckigen, mit leicht nach außen vortretenden Kanten versehenen Ringe. Es ist, wie wir auch weiterhin sehen werden, die einzige überhaupt verwendete Kapitellform.

Trotz der Symmetrie in der Komposition des Ganzen fällt der Meister an keiner Stelle in Schematismus. Dafür ist durch die asymetrische Zusammenstellung der Mittelgruppe gesorgt. Vor allem muß man auf die feine Art achten, wie an den beiden sitzenden Marienfiguren Falte für Falte ihr Widerspiel auf der entgegengesetzten Seite findet.

Die größere Figurenreihe, die uns in solchem Altarwerk entgegentritt, ermöglicht es auch, festere Anhaltspunkte zu gewinnen für die Frage nach dem Verhältnis von Eigenhändigkeit und Werkstattarbeit. Daß Juppe zur Bewältigung der großen Anzahl von Aufträgen, die, wie wir noch sehen werden, ihm nicht nur aus Marburg oder dessen näherer Umgebung, sondern auch aus entfernter liegenden Gebieten zukamen, einer größeren Werkstatt mit mehreren Hilfskräften bedurfte, unterliegt keinem Zweifel. Ist er doch ziemlich sicher der einzige seines Fachs in Marburg gewesen, der für wichtige Aufträge in Betracht kommen konnte.

Innerhalb der einzelnen Stücke im Schrein lassen sich erhebliche Wertunterschiede feststellen. Schon auf den ersten Blick mutet die Gestalt der Magdalena fremd und merkwürdig an, besonders im Hinblick auf ihr Gegenstück Katharina. Deren feste, sichere Haltung, die geschmackvoll abgewogene Drapierung und vor allem der lieblich sinnende, gütige Ausdruck des Gesichts haben hier einer merkwürdig unsicheren schwanken Stellung, die in ihrer Ponderierung wie ein Rückfall in vergangene Zeiten wirkt, Platz gemacht; gezwungen und ungeschickt bauscht sich das Gewand, unsicher und geziert hält die Hand das Salbenbüchschen. Man vergleiche damit die graziöse und doch sichere Art, wie Katharina Buch und Schwert trägt. Am stärksten prägt sich in dem viel zu kleinen Kopfe mit der leeren Stirn, den flachen kleinen Augen, den schmalen fleischlosen Wangenflächen und dem spitzigen Mund dieser Gegensatz aus. Und dasselbe Verhältnis können wir zwischen den beiden sitzenden Marien bemerken. Der Kopf der rechten, der Maria Cleophae ähnelt in seiner stumpfen Behandlung dem der Magdalena und unterscheidet sich wesentlich von dem lieblichen Haupt der Maria Salome, bei der Haube und Schleier weicher und anschmiegender den Kopf einrahmen; weiter beachte man, wie viel geistreicher die Faltenzüge auf ihrer linken Seite spielen, wie sie breiter, malerischer geführt sind und eine weichere Lichtführung gestatten. Maria Salome blickt mit leichter Neigung des Hauptes gütig auf ihre Kinder herab, dabei sind die oberen Augenlider heruntergezogen; dem Gesellen, der die andere Maria gemacht hat, ist das Gleiche nicht gelungen: die Augen der Maria Cleophae starren ziellos nach vorn. Die spitzen Winkel der

Lippen, welche Juppe so gerne seinen Figuren gibt, erscheinen hier übertrieben und maniriert, ebenso das starke Hochziehen der Augenbrauen. Geringer ist auch bei dieser Figur der Reichtum an Faltenmotiven, die Faltenrücken sind härter und schmäler, trotz ihres energischeren Ausladens nicht so reich in der Bewegung. Sehr deutlich wird das an der Behandlung der Mantelumschläge an den äußersten Enden der Bank oder an der Art, wie die Bücher auf ihren Knien behandelt und gefaßt sind.

Über die hohe Qualität der Mittelgruppe, besonders die der hl. Anna, über den feinen Rhythmus des Ganzen ist genug gesagt. Der Gedanke liegt nahe, daß, nachdem der Entwurf des Ganzen von Meister Ludwig fertiggestellt war, von ihm selbst zunächst die Hauptgruppe, die Maria Salome und die hl. Katharina ausgeführt, dann von einem Gesellen — und zwar jedesmal von demselben, wie der Vergleich lehrt — nach dem Entwurf und diesen Mustern die beiden anderen Figuren gearbeitet wurden. So erklären sich auch am leichtesten die etwas auffallenden Unterschiede in den Maßen der seitlichen Standfiguren. Auch in den Köpfen von Joseph und Joachim können wir diese Divergenzen finden: im Gegensatz zu dem groß aufgefaßten Josephskopf wirkt die Joachimsbüste nicht allein durch ihre tatsächlich geringeren Maße kleiner, sondern durch ihre ganze künstlerische Auffassung. Die Behandlung ist hier flach und weniger charakteristisch, der Bart schematisch durch primitive Längsrillen gegeben. Ebenso gehören auch sicher die Kinder unter der Maria Cleophae der Gesellenhand an, während der frische kleine Johannes auf der anderen Seite ein Meisterstück lebendiger und feiner Auffassung des Kindes ist. Zum Kopf des Josef ist noch zu bemerken, daß gerade er im Gegensatz zu einer anderen, sonst so häufigen Auffassung in seiner technischen Durchbildung sowohl wie in seinem geistigen Gehalt große Bedeutung zeigt. Mit offensichtlicher Liebe ist er vom Künstler gearbeitet, ein durch das Leben und harte Arbeit ausgemeißeltes, trotz des Alters feuriges und energisches Gesicht. Eine ähnliche Auffassung der Josephsfigur hat Back[1]) für das mittel- und niederrheinische Gebiet festgestellt; sie scheint überhaupt dem ernsteren Norden geläufiger gewesen zu sein wie die andere, weniger respektvolle, die vorzüglich den Süden charakterisiert.

Wir hatten oben schon angedeutet, daß die Herkunft des von Juppe vertretenen Typus des Sippenbildes nicht in Süddeutschland zu suchen sei, ebensowenig wie in Mitteldeutschland. Durchaus andersartig ist ein Typus, wie er etwa in dem Sippenaltar in der Gmünder Heiligkreuzkirche vertreten ist: Auch hier verlassen die beiden anderen Marien nicht die speziell den schwäbischen Arbeiten eigentümliche starre Assistenz. Und von der sonst üblichen süddeutschen Auffassung, wie sie, um aufs geratewohl einige Beispiele zu nennen, in den Sippenbildern eines Bernhard Strigel in Nürnberg, oder des Martin Schaffner im

[1]) Mittelrheinische Kunst, Frankfurt 1910 S. 69.

Münster zu Ulm zum Ausdruck kommt, entfernt sich Juppe noch stärker. Überhaupt wird ja in der süddeutschen Kunst mit Ausnahme der schwäbischen der familiäre Charakter der Sippe betont, weniger das Repräsentative. Es werden da die einzelnen Personen, besonders aber die Männer, viel stärker unter einander in Beziehung gesetzt, sie sprechen lebhaft miteinander, tuen Handreichungen, das Ganze ist intimer, mit gemütvolleren Zügen durchtränkt. So sitzt auf dem Berliner Relief (Kat. Nr. 113) Joseph mit dem Rücken halb dem Beschauer zugekehrt auf einem Klappstuhl vor Maria, bemüht, ihr das Kind zuzureichen, und ein ähnlicher Vorgang spielt sich dann noch einmal auf der Seite des Kindes ab. Juppes Auffassung weist nach Norden, sie findet ihre engeren Verwandten in den Niederlanden und am Niederrhein, in den Ostseeländern. Die heilige Sippe war ja überhaupt ein besonderes Lieblingsmotiv des Nordens, und Münzenberger macht in diesem Sinne auf ihr besonders häufiges Auftreten in der Lübecker Plastik aufmerksam. Grade in den Lübecker Sippenbildern finden wir eine in den Grundzügen verwandte Anordnung, die allerdings dort in ihrer Ausgestaltung mit der erhöhten Annenfigur und den hinter der Bank nebeneinander gereihten Männern zu einem lokal bestimmten Typus wird. Von hier aus hat sie sich in dem ganzen baltischen Küstengebiet verbreitet. Das Berliner Museum bewahrt ein solches aus Rosted in Dänemark stammendes Relief auf (Kat. Nr. 306). In überraschend ähnlicher Weise wie bei Juppe findet sich die heilige Sippe auf dem mit 1509 datierten Bilde des Quinten Massys im Brüsseler Museum, nur daß Juppe aus Raummangel die Mariengatten weggelassen hat, dafür treten als seitliche Abschlußfiguren Katharina und Magdalena ein. Im Gegensatz dazu unterscheiden sich gerade die plastischen Darstellungen dieses Themas in den Niederlanden von der unsrigen durch ihre reichere Ausstattung, ihre stärkere szenische Belebtheit und dem lebhafteren Agieren der Personen, sowie in der größeren Breite der Erzählung.

Ein belebendes Motiv bringt Juppe ganz allein. Er gibt die Maria nicht thronend, sondern läßt sie seitlich gewendet auf die hl. Anna zugehen, um dem Kinde die Brust zu reichen. Diese reizvolle Anordnung ist mir sonst an einem Sippenaltar nicht aufgefallen, und überhaupt selten, auch bei einfachen Darstellungen der Anna selbdritt; in wenigen Fällen kommt sie in Westfalen vor, und in ganz ähnlicher Weise findet sie sich an einer Darstellung gleicher Art im erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Doch wird auf diese Frage noch näher zurückzukommen sein im weiteren Verlauf der Untersuchung. Hier mag es genügen, einige Hinweise auf die landschaftlichen Zusammenhänge für Juppes Art gegeben zu haben.

II. Der Johannesaltar.

Der zweite, im folgenden Jahre fertig gestellte Altar mit der Johanneslegende ist vom Schnitzer und Maler zugleich datiert. Im Schrein findet sich die

Zahl 1512 an einer hallenartigen Architektur in der rechten oberen Ecke, deren Inneres einst des Herodes Gastmahl barg, in der Mitte unterbrochen durch ein Wappen, quadrierter Schild mit Helm, dessen Kleinod allerdings verloren gegangen ist. Aus seinem nochmaligen Vorkommen in einem Glasfenster des rechten Flügels, dort schwarz und silber quadriert in Verbindung mit dem Deutschordensschild und einem Helm mit zwei Adlerflügeln, auf dem einmal silberne Herzchen auf schwarzem Flügel, das andere Mal schwarze Herzchen auf silbernem Flügel sich finden, ist auf den Deutschordensherrn Eberhard Rode zu schließen, dessen uns bekannte Vermögensverhältnisse ihn durchaus zu derartigen umfangreichen Stiftungen berechtigten[1]).

Der Schrein enthält die drei Hauptszenen des Johanneslebens, in der Mitte die Taufe Christi, links die Predigt in der Wüste und rechts die Enthauptung. Die Flügelmalereien wiederholen die Legende in breiterer Ausspinnung; im linken Innenflügel Geburt sowie die Vorbereitung zur Beschneidung, im Hintergrund die Verkündigung an Zacharias und die Begegnung von Elisabeth und Maria, im rechten die Schändung des Grabdenkmals und der Gebeine des Heiligen zu Sebaste und ihre weiteren Schicksale, sowie das Leiden der Salome. Die Außenseite der Flügel zeigt noch einmal die Szenen von Predigt, Taufe und Tod in einer, der Malerei naturgemäß näher liegenden reicheren Ausstattung, besonders ist der Szene des Gastmahls, – auf dem Schrein nur recht nebensächlich behandelt und in ganz kleinem Maßstab in die rechte obere Ecke gedrängt, – ein breiterer Platz eingeräumt[2]). Während die Innenseite der Flügel, einige größere Risse abgerechnet, wenigstens noch als relativ gut erhalten zu bezeichnen ist, so daß man noch eine deutliche Anschauung hat, ist die Außenseite einer Zerstörung anheimgefallen, die von ihrer einstigen Wirkung nur noch ahnen läßt. Die sehr verblaßte Farbe ist in großen Stücken abgeblättert, der Leinwandbezug der Tafeln tritt frei zutage; das, was man noch sehen kann, besonders ganz links die Johannespredigt, läßt uns diese Zerstörung aufs tiefste bedauern. Im Gegensatz dazu ist die Erhaltung des Schreins, der wie die anderen mit Ausnahme des jüngst restaurierten Katharinenaltars seine alte Polychromie noch bewahrt hat, eine relativ gute, jedenfalls ist er unbedingt der am besten erhaltene in der ganzen Altargruppe, abgesprungene Stellen im landschaftlichen Hintergrund, einige Risse

[1]) Vgl. Küch, Hessenkunst 1911 S. 13.

[2]) Hier wie beim Katharinenaltar hat sich der Maler eine genaue Datierung mehrfach angelegen sein lassen. Die Jahreszahl A. 1512 findet sich an dem Kaminsturz ganz links auf dem linken Innenflügel, ebenso auf dem entsprechenden Bild der anderen Seite und zwar auf dem Gewande des mitten im Bilde stehenden reich gekleideten Mannes unterhalb seines krummen Säbels. Auf dem linken Außenflügel zeigt in der Gruppe der Predigt des Johannes das Gewand des Turbanträgers zwei breite, schräg nach unten gerichtete Querstreifen; auf dem unteren ist zu lesen A° $\overline{\text{DNI}}$ † M° V°····; der obere trägt noch einmal die Jahreszahl 1512, allerdings ist dort der Rücken der 2 von einer Gewandfalte halb überdeckt.

und kleinere Beschädigungen abgerechnet. Von den Figuren fehlt dem Prediger Johannes der rechte, dem Täufer beide Unterarme, dem Engel, der Christus das Gewand reicht, beide Flügel[1]), dem Henker das Schwert, dessen Griff noch vorhanden, und einem Zuschauer eine Hand, ebenso die Hälfte von Christi Lendentuch.

Die drei Gruppen im Schrein sind sehr geschickt ineinandergearbeitet. An die Predigt schließt sich sofort die Taufe Christi an. Die Mittelgruppe ist infolgedessen auch inhaltlich stärker mit der linken als mit der rechten Gruppe verbunden. Nach links strömt der Bach, in dem die Taufe vor sich geht, und links steht gleich der Engel, der Christus das Gewand hält. Mitten im strömenden Wasser steht dieser mit betend erhobenen Händen vor Johannes, der vom anderen Ufer aus die Taufe vollzieht. Durch die schräge Linie seines linken, auf der Erde ruhenden nackten Unterschenkels und das rechte, aufgestützte Bein wird die lineare Verbindung dieses erhöhten Mittelbildes mit der rechten Gruppe wiederhergestellt. Die ganze Komposition ist auch hier wieder wie beim Katharinenaltar entsprechend dem oberen flachbogigen Abschluß des Schreins in einem Kreissegment zusammengehalten, dessen höchster Punkt der taufende Johannes, der Namensheilige des Altars ist, und dessen Enden durch die in der Bewegungsrichtung einanderzugekehrten leicht gebeugten Abschlußfiguren des Predigers und des Henkers gebildet werden. Und zwar ist diese Krümmung stärker wie die des oberen Bogenabschlusses, so daß schon damit kompositionell eine Betonung des Figürlichen bewirkt wird, was umso notwendiger ist, als die Figuren zum Teil tief in der Landschaft stehen. Nach der Mitte des Bildes zu schließt jede Gruppe eine Sperrfigur ab, in ruhiger und aufrechter, zuschauender Haltung, jedesmal mit unter dem Mantel zusammengelegten Händen. Diese scheinbare Zufälligkeit ist sehr wichtig für die Erkenntnis des ausgezeichneten kompositorischen Talentes, das in Juppe steckt. Die Gleichartigkeit solcher Motive an derartigen Stellen mitten im Bilde gibt dem Ganzen einige ruhige Angelpunkte, einen inneren Halt. Und durch die in der Ebene verschiedene Stellung der Personen, der Bewegungs- und Landschaftsmotive, sowie die kleinen Unregelmäßigkeiten bleibt die Lebendigkeit des Gesamteindrucks gewahrt, so erkennbar auch das der Komposition zu Grunde liegende Schema ist.

Innerhalb der einzelnen Gruppen nun erstrebt der Meister wieder eine klare Komposition, eine ruhige Übersichtlichkeit. Johannes, die Stimme des Predigers in der Wüste, ist ohne besondere Hervorhebung etwa durch Erhöhung des Standpunktes oder der Maße von der Gruppe seiner Zuhörer durch den Baumstamm geschickt abgerückt. Und diese kleine Gruppe selbst ist ein Meisterstück der Komposition in ihrer klaren Übersichtlichkeit, der Einfachheit ihres Aufbaues und der Beschränkung der Personenzahl. Die dem Prediger im Vordergrunde am nächsten

[1]) Die Ansatzstellen dieser Flügel auf den Schultern im Rücken dieser Figur sind noch vorhanden.

weilenden Hörer, zwei Frauen in den turbanartigen Hauben der damaligen Mode, sitzen auf einem Baumklotz wie zufällig nieder, sodaß alle Figuren der Gruppe in dem Maße ihrer Aufmerksamkeit deutlich werden, während zugleich die ganz rechts stehende Figur wieder mit ihrer graden Rückenlinie als Sperrfigur dient, indem sie, den Kreis schließend, auf die gleiche Horizontale mit der Hauptfigur gebracht ist. Überall ist der geistige Konnex mit dem redenden Johannes hergestellt, und zwar so, daß sich durch Ausdruck, durch die Richtung der Augenachsen der einzelnen Figuren ganz bestimmte innere Zusammenhänge ergeben.

Bei der rechten Gruppe, der Enthauptung des Täufers, ein ähnliches Kompositionsprinzip: wieder ein im Aufbau nach vorn geöffneter Halbkreis, in dessen Mitte am Boden die enthauptete Gestalt des Täufers liegt, teilweise überschnitten von dem vorgesetzten rechten Bein des Henkers. Den Mittelpunkt bildet das abgeschlagene Haupt auf der Schüssel. Der Zusammenschluß der Gruppe nach vorn wird durch die einander begegnenden Arme des Henkers und der Salome vermittelt.

Auffällig genug ist die Ähnlichkeit dieser Gruppe in der Komposition, ja selbst in einzelnen Bewegungsmotiven mit der entsprechenden Szene auf dem linken Seitenflügel des 1479 entstandenen Memlingschen Johannesaltars im Brügger Johanneshospital, nur daß sich hier die Handlung im Gegensinn abspielt. Fast genau entspricht die Haltung des Henkers, die Stellung der Beine, die Drehung des Rückens und die seitliche Wendung des Hauptes der Salome, zu der er das Johanneshaupt an den Haaren mit ausgestrecktem Arm hinüberreicht; ebenso die Salome selbst in ihrer reichen burgundischen Gewandung, graziös den weißgebordeten Rock aufnehmend; im Hintergrunde links die zwei Zuschauer, die ihre Köpfe einander zuneigen. Allerdings schließt dann bei Memling noch ein Dritter in der Kleidung eines Leibtrabanten etwa die ganz ähnlich im Kreise angeordnete Komposition, in deren Mitte ebenso wie hier, zwischen den Beinen des Henkers hindurch sichtbar, der Körper des Täufers liegt.

Diese Kreiskomposition nimmt ja überhaupt von Memling ihren Ausgang und bedeutet in der niederländischen Kunst einen ersten wichtigen Schritt über die Bouts usw. hinaus in die linearperspektivische Erschließung des Raums. Damit war dieses Kompositionsprinzip ein Gemeingut der Zeit geworden; seine häufige Verwendung bei unserem Meister läßt auf eine besondere Vorliebe dafür schließen. Man könnte ja in Bezug auf das eben über die Ähnlichkeit und die Bewegungsmotive Gesagte einwenden, daß gerade bei Enthauptungsszenen, etwa beim Martyrium der hl. Katharina, der Henker als interessant bewegte Rückenfigur sehr beliebt war; aber alles, was wir nach dieser Richtung insbesondere von süddeutscher Kunst kennen, hat einen wesentlich anderen Typus. Man braucht daraufhin nur Dürers Werk durchzusehen. Eine weitere merkwürdige Analogie zu Memlings Darstellung fällt dabei in die Augen: die durchaus entsprechende An-

ordnung der Halle, in der sich das Gastmahl abspielt. Auch bei Memling befindet sie sich in der oberen Bildecke, beinahe noch über dem Henker. So ganz zufällig erscheinen diese Übereinstimmungen nicht, und in einem anderen Zusammenhang wird noch darauf zurückzukommen sein. Das Martyrium des Täufers Johannes ist allerdings in der niederländischen Kunst ein oft behandelter Stoff, und man braucht wegen der Häufigkeit solcher Darstellungen auch eine direkte Bekanntschaft Juppes mit dem Brügger Bilde nicht anzunehmen. Jedenfalls aber hat er niederländische Kunst genau gekannt und studiert, wie wir noch öfter bemerken werden.

Ein neues und für des Meisters künstlerische Art sehr charakteristisches Element tritt uns hier zum erstenmal entgegen: Das starke Hineinziehen der Landschaft in das Relief. Diese Landschaft, die die ganze Komposition zusammenhält und den gemeinsamen Hintergrund für die drei Szenen darstellt, bildet eine natürliche Belebung des leeren Raumes über den Köpfen der im Vordergrund handelnden Personen, und daraus erklärt sich auch das auffällige Hochführen fast bis zum oberen Rand des Schreins. Im allgemeinen folgt sie natürlich den oben besprochenen Kompositionsprinzipien. Ungefähr über den Trennungspunkten der Gruppen befinden sich ihre höchsten Erhebungen, und so wird die Mittelgruppe noch einmal betont. Deutlich sind die drei Szenen durch die mannigfachen, burggekrönten Bergzüge zusammengefaßt, und selbst die Wüste findet sich angedeutet durch die felsigen Klippen, durch die Grotte, die sich über dem Prediger wölbt, wie durch den abgestorbenen und seiner Äste beraubten Baumstumpf. Es hat offenbar dem Künstler sehr an einem natürlichen Eindruck gelegen, überall sind die Höhenzüge durch kleine Baumgruppen belebt und der felsige Boden ist mit einer grünen Rasendecke überzogen. Der Plastiker begibt sich in einen Wettstreit mit dem Maler. Auch durch technische Mittel müht er sich, den natürlichen Eindruck der Landschaft und besonders der weichen Grasflächen zu verstärken: Die Wiesenflächen des Hintergrundes sind durch eine Riefelung plastisch angedeutet und sodann mit ganz feiner Leinewand überzogen, auf welche die Farbe aufgetragen ist, während im Gegensatz dazu bei den Figuren die Polychromie auf dem glatten Holzgrund selbst aufsitzt. Diese Riefelung ist erreicht durch ganz kurze, eng nebeneinander gesetzte Auskerbungen des Hohlmessers und ruft eine verschiedenartige Belebung der Flächen je nach Stärke und Richtung des Einsetzens hervor. Im allgemeinen ist sie stärker in den Schattenpartien. Am häufigsten nimmt sie den Charakter eines Rautenmusters an. Durch lange, parallele Rillen ist der breite, über Felsen strömende Bach im Mittelgrund gegeben, der für die im Mittelpunkt des Bildes stehende Christusfigur, der einzigen, die völlig isoliert steht, den wirkungsvollen Rahmen abgibt. Den Christus gibt Juppe von der Seite, setzt ihn in stärkere Beziehung zu Johannes, der Maler dagegen hat sich in den Außenflügeln an das übliche Schema gehalten, Christus in der Front-

ansicht darzustellen, eine Auffassung, die ja wenigstens für das Gesicht auch gern in solchen Fällen beibehalten wurde, wo das Thema auf eine sonst seitliche Haltung hinwies, ich erinnere nur an die Darstellungen der Kreuzschleppung und Ähnliches. Wenn nun auch dadurch Christus den ideellen Mittelpunkt abgab, so bleibt doch durch seine Hinwendung zu Johannes und durch dessen am meisten von allen sonstigen Figuren erhöhten Standpunkt gleichzeitig die Beziehung auf ihn als den Namenheiligen des Altars gewahrt.

In diesem Altarschrein steht die Qualität durchweg auf einer sehr hohen Stufe, das ist gerade hier immer bemerkt und anerkannt worden; besondere Bewunderung hat stets die Gruppe der Predigt des Johannes gefunden, und sie rückt das Können des Meisters nach jeder Richtung hin ins hellste Licht. Eine Reihe von Typen aus dem Katharinenaltar erkennen wir wieder. So hat die in der Mitte sitzende Frau mit der Maria Salome vieles gemein, und ebenso der Typus der Anna mit der scharfen, fast geraden Nase und dem auf beiden Seiten etwas schräg nach unten gezogenen Mund mit den kurzen Querfalten und den breiten mageren Wangenflächen mit dem Gesicht des ganz rechts stehenden Mannes. Die Salome, deren Kopf mit seiner kahlen Stirn, dem hohen Haaransatz, mit den sehr weichen Übergängen von der Stirne zu den rund behandelten äußeren Augenpartien, der großen und weichen Wangenfläche und dem kugeligen Doppelkinn starke Verwandtschaft mit der Maria des vorgenannten Altares zeigt, wird auch äußerlich hervorgehoben durch die Pracht ihrer Kleidung als die verführerische Vierfürstentochter. Während bei der anderen Frau das Haar, der Sitte gemäß, unter Haube und Kopftuch verschwindet, windet sich bei ihr unter der rautenförmig gemusterten, goldgewirkten, in ihrer Form mehr mützenartigen Haube noch einmal auf jeder Seite ein starker Zopf heraus, der sich vor das Ohr legt und so das Gesicht einrahmt. Das Gewand ist tief ausgeschnitten, die Puffärmel geschlitzt, nach unten tief herabhängend, alle Säume mit auffallend breiten edelsteinbesetzten Borten geschmückt. Diese Perlensäume hat sie ja auch mit der Wehrshäuser Madonna gemein. Das Prinzip der Parallelfaltigkeit, das wir schon als besonderes Charakteristikum für Juppes Art der Gewandbehandlung festgestellt hatten, ist hier sehr weit getrieben. So bilden sich, wenn, wie bei der rechten Sperrfigur der Predigtgruppe, ein Mantel hochgenommen und unter den Arm geklemmt wird, sogleich die langlinigen, weichen Faltenmotive, wie sie die rechte Seite der Wehrshäuser Mutter Gottes zeigt.

Auch das „Gewandüberrieselte" dieser Madonna kehrt bei einer Figur im Johannesaltar wieder, und zwar bei dem Engel, der bereit steht, Christus das Gewand zu reichen. Mit gewisser Absicht hat Juppe die Masse dieses Kleides eng an den Körper gerückt und mit den Faltungen von dessen Gewand so verschmolzen, daß er für die ganze Figur wieder zu einem geschlossenen Umriß gelangt. Das Haupt dieses Mannes zeigt auch die einzeln neben einander ge-

setzten, spiralig eingerollten Locken, wie sie an den Seiten des Köpfchens vom Kinde der Wehrshäuser Madonna noch erhalten sind. Bei der Sorgfalt, mit der jede Einzelheit der Kleidung beobachtet ist, und die sich besonders in der Behandlung der Gürtel, der Puffärmel, der Gewandsäume und vor allem der verschiedenartigen Kopfbedeckungen äußert, fühlen wir uns unwillkürlich an das erinnert, was wir bei dem Elisabethenrelief vom Rathaus beobachtet hatten.

Und noch in einem anderen Betracht wird das Elisabethenrelief für Juppes Urheberschaft entscheidend; vergleichen wir nämlich seine Nischenanlage mit der Hallenarchitektur rechts in der oberen Schreinsecke, so finden wir fast völlige Übereinstimmung: eine viereckig eingerahmte, rundbogig geöffnete Halle – hier des Wappens wegen das obere Sims höher hinaufgezogen – darin unter der Wölbung die nur durch die Pfosten getrennten, bis in die halbe Höhe des Raumes hinabreichenden Fenster. Hier also schon der Keim zu der späteren Anordnung am Relief des Rathauses.

Qualitativ genommen entsprechen eigentlich nur zwei Figuren nicht den übrigen: die zur gleichen Gruppe wie die Salome gehörende Frau, die ihre Begleiterin darstellt und der rechts von ihr stehende Mann mit Turbanbarett und Schaube. Eine gewisse Gleichgültigkeit und Mattigkeit der Ausführung, eine an den anderen Figuren gemessen ganz ungewohnte Teilnahmslosigkeit des Ausdrucks, ein größerer Schematismus scheiden diese Figuren von den übrigen, und das knochige, hochstirnige Gesicht des erwähnten Mannes mit seinen schräg gestellten Augen, der steifen Kopfhaltung läßt an die gleiche Gesellenhand denken, die uns im ersten Teile begegnet ist.

III. Der Elisabethenaltar.

Er ist der einzige Schrein, der nicht datiert ist, aber er ordnet sich zwanglos ein in die chronologische Reihenfolge durch seine stilistische Übereinstimmung mit den übrigen drei Altären; vor allem geht er eng mit dem eben besprochenen Altar Johannes des Täufers zusammen. Von der Hand des Polychromeurs befindet sich auf dem unteren Gewandsaum eines Mannes im linken Feld der Darstellung, sehr verwischt und teilweise zerstört, nur noch schwierig zu entziffern ein VE(?) . . . . XII . . . Sollte dies wirklich noch als Rest einer an dieser Stelle vorhanden gewesenen Datierung aufzufassen sein, so würden wir ja hier einen weiteren Beleg für diese Ansicht haben. An der Zahl XII ist bei der sehr undeutlichen Erhaltung ein weiterer Strich unschwer zu ergänzen. Auf die Anbringung der Flügel werden wir wohl die Notiz der Küstereirechnung vom Jahre 1513 zu beziehen haben: item 2 s. fur zwey schlossen fur die zwo neuwen dafelln. Und es liegt ja bei der sonstigen durchlaufenden Datierung der Altäre der Gedanke sehr nahe, daß eben in jedem Jahr vertragsmäßig ein Schrein zur Ablieferung gelangte.

Es ist von vornherein anzunehmen, daß sich der der Hauptheiligen der Kirche geweihte Altar einer besonderen Verehrung und Fürsorge erfreut hat. Das bestätigen auch die urkundlichen Quellen, die gerade für diesen Altar in reicherem Maße fließen.

Schon in der Dotierung durch den Pfalzgrafen Otto von Bayern (1294 Juli 8) wird ein besonderer Priester vorgesehen und demgemäß ihre Höhe auf 100 Mark bestimmt; dann stiften drei Jahre später (1297 April 1) die Eheleute Anselm von Biedenkopf und Reinhedis eine ewige Lampe, die vor dem Altare brennen soll, außerdem die Unterhaltung eines besonderen Priesters. Und in der berühmten Urkunde Kaiser Karls IV. vom 18. Mai 1357, in welcher der Prior des deutschen Hauses für sich und seine Nachfolger zum kaiserlichen Hauskaplan ernannt und mit den Insignien eines Bischofs, Mitra und Ring, bekleidet wird, finden wir ausdrücklich den Elisabethenaltar als den bestimmt, an welchem bei feierlichen Messen der Prior selbst im Schmucke dieser Insignien zelebrieren solle[1]). Außerdem mochte gerade er bei Stiftungen von Seelgeräten bevorzugt sein, so wissen wir z. B. von der Stiftung einer Seelenmesse durch Emicho von Dernbach vom 13. Nov. 1380[2]). Diese besondere Schätzung hat auch deutlich genug der Ausstattung des Altares in späterer Zeit ihren Stempel aufgedrückt[3]).

Während die Flügel innen und außen in reicher Folge die Hauptbegebenheiten aus dem Leben der hl. Elisabeth bringen, beginnt das Thema, welches dem Bildschnitzer gegeben wurde, erst mit dem Tode der Heiligen. Dann folgen die feierlichen Exequien in der Franziskuskapelle, schließlich die Erhebung der

[1]) Vgl. Wyß, III Nr. 955 . . . ut videlicet prior conventualis ibidem passet in missarum solempniis mitram deferre et cum ea divina peragere in altare beate Elizabeth principali. Dies Recht bezog sich zunächst nur auf diesen Altar. Durch eine Bulle Martins V. vom 31. August 1426 wurde dem Prior das Recht verliehen, bei allen Gelegenheiten Mitra, Ring und Stab zu tragen. Vgl. das Deutschordens-Rep. 1400–1499 im Staatsarchiv zu Marburg Nr. 149.

[2]) Vgl. den Nekrolog der Ballei Hessen des deutschen Ordens, abgedruckt bei Wyß, III Nr. 1292.

[3]) Die Anbringung einer Kreuzigung an der Wand hoch über der Nische hatte Bücking in seiner Beschreibung der Kirche (S. 20) zu der Ansicht gebracht, daß es sich bei diesem Altar auch möglicherweise um einen Kreuzaltar handeln könne; aber das Fehlen einer Weiheurkunde, das er als Grund anführt, besagt schon deshalb gar nichts, weil der Altar unter seinem jetzigen Namen schon sehr früh erwähnt wird und ein Kreuzaltar bereits vorhanden war; außerdem wäre ein solcher an dieser Stelle ganz sinnlos. Der Kruzifix allein ist aus Holz geschnitzt, ein gutes, aber nicht über dem Durchschnitt stehendes Werk aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Maria und Johannes, ebenso wie die Schächer, waren auf die Wand gemalt, beides, besonders die Malerei, durch Restauration entwertet. Der genannte Kruzifixus befand sich früher über dem Hochaltar, wohin er auf Veranlassung des Pfarrers van Eß gebracht worden war. Vgl. Bücking, Unrest. Elisabethk. S. 28. Ganz oben, noch über dieser Gruppe, befand sich die alte, etwa 1467–77 errichtete Orgel auf einer noch heute vorhandenen Konsole, die nach Kolbe, Elisabethk. S. 53, 1876 von dort entfernt wurde.

Gebeine, die am 1. Mai 1236 in Gegenwart des Kaisers Friedrich II., mehrerer Bischöfe und Fürstlichkeiten mit einem glänzenden Gefolge vorgenommen wurde[1]).

Alle drei Szenen spielen in geschlossenen Räumen, ähnlich wie bei der hl. Sippe im Katharinenaltar. Daraus ergab sich die Anordnung im Schrein: drei nach hinten perspektivisch verkürzte, mit gotischen Gewölben und Fenstern versehene bühnenartige Nischen von gleicher Breite nebeneinander; die mittelste ist, der Krümmung des Stichbogens der Nische gemäß, etwas überhöht, die gewölbten, durch rautenförmig gestellte Rippen getragenen Decken im oberen Abschluß werden maskiert durch einen rundbogigen, aus zwei hölzernen Zwickeln zusammengesetzten Abschluß. Von diesen Zwickeln haben sich drei erhalten[2]), sie zeigen die Wappen der Familien von Hohenfels, von Hattenbach und von Wolmerkusen. Aus dem nach der Abbildung des Altars in Montalemberts Leben der hl. Elisabeth[3]) ersichtlichen zweimaligen Vorkommen des hohenfelsischen Wappens ist also nach Küch der uns schon bei der Stiftung des Katharinenaltars begegnende Johann von Hohenfels als Hauptdonator anzusehen.

Doch nun zu den Szenen selbst! Das Mittelfeld nimmt die Darstellung von Elisabeths Tod ein. Elisabeth in einem durch einen stufenartigen Aufsatz erhöhten, mit der Tiefe ins Bild gestelltem Bett, darüber ein gestickter fransenbesetzter Betthimmel; sie empfängt aus der Hand ihres Beichtvaters Konrad von Marburg die Sterbesakramente. Auch hier trägt sie ihre bekannte Witwentracht, Kopf- und Halstuch. Am Kopfende des Bettes steht zur Linken Konrad, dem leider jetzt der Kopf fehlt, rechts ein Kleriker; dementsprechend knien Mönche am Fußende des Bettes, einer betend, der andere in einem Buche lesend. Im rechten Mittelgrunde ringt in Jammer und Verzweiflung eine Dienerin die Hände. Auf der anderen Seite stehen zwei Männer, ein junger in lockigem Haar und ein langbärtiger alter, eine prächtige Physiognomie, in der ruhigen Haltung des Zuschauers, wie wir sie aus der Predigt des Täufers kennen[4]).

---

[1]) In der Dreizahl der gewählten Szenen schloß man sich an die ältere Wandbemalung an, nicht aber in allen Themen. Da der Schrein im Anfang dieses Jahres nach Hannover zur Restauration geschickt worden war, konnte ich die Gemälde der Rückwand sehen und photographieren. Und zwar füllte die Mitte eine sehr stark zerstörte Kreuzigung aus, während links davon das Wunder mit dem Aussätzigen, den St. Elisabeth in das Bett ihres Gemahls gelegt hatte, und der sich, als der darüber empörte Landgraf die Decke aufschlug, in den Kruzifixus verwandelt hatte, rechts das Begräbnis der Elisabeth dargestellt war. Zu der erwähnten Restauration des Schreins ist zu bemerken, daß durch rechtzeitiges Eingreifen des Konservators die Fehler der Restauration des Katharinenaltars (vgl. die betr. Anm.) glücklicherweise vermieden werden konnten.

[2]) Am Altar ist heute keiner mehr erhalten. Die Tafel zeigt noch den Zustand vom Ende des 19. Jahrhunderts. Jedoch sollen auch diese restauriert und wieder angefügt werden.

[3]) Montalembert, Sainte Élisabeth de Hongrie, Tours 1878.

[4]) Mit klugem Bedacht hat Montalembert die farbige Reproduktion gerade dieser Gruppe zum Titelbild gewählt; das Stück ist in seiner reichen farbigen Ausführung, durch seinen so

Im linken Feld sieht man auf einer ähnlich wie beim vorigen Bild mit der Schmalseite nach vorn gestellten und nach hinten perspektivisch verkürzten Bahre, über welche ein mit Fransen besetztes Tuch gebreitet, St. Elisabeth mit geschlossenen Augen und übers Kreuz gelegten Händen liegen, rechts eine Gruppe von Männern, vor der ganz dicht an der Bahre ein Priester im Bischofsornat, der Prior des Deutschordens, mit einem Buche in den Händen steht. Hinter diesen, die rechte Ecke des Hintergrundes ausfüllend, drei bartlose Männer in der Tracht von Klerikern, einer gleichfalls mit einem Buche, und im Vordergrunde ganz rechts als Abschlußfigur wieder ein bärtiger älterer Mann, dem entsprechenden im Mittelfeld ganz ähnlich in Kopftyp und Haltung[1]). Auf der linken Seite der Bahre, ziemlich weit nach vorn gerückt, steht ein tuchbelegtes Sängerpult, und darum gruppieren sich drei Kleriker, von denen der im Vordergrund ganz links wie im Gesang den Mund öffnet. Ohne Zweifel würden wir an der ihm folgenden nächsten inneren Figur dieses Motiv noch einmal finden, wenn der Kopf erhalten wäre. Ganz hinten, am äußersten Ende des Bettes, taucht noch einmal ein Kopf auf, dessen Vorderseite leider vollständig fehlt[2]). Auf dem Fußboden im Vordergrunde sind noch zwei runde Ansatzstellen von dort befestigt gewesenen Leuchtern zu sehen, ein dritter Leuchterfuß (?) daneben ist besser erhalten. Das Ganze bedeutet offenbar nicht bloß die Aufbahrung von St. Elisabeth, wie es in den

---

stark malerisch repräsentativen Charakter, nicht zum wenigsten durch die starke Vergoldung und Versilberung, von der noch zu sprechen sein wird, ganz hervorragend dazu geeignet. Die Abbildungen dieses und der beiden anderen Schreinbilder bei Montalembert gestatten wenigstens eine teilweise Rekonstruktion des Verlorenen. Erwähnt und von Küch benutzt ist schon, daß die beiden Wappenbilder in den Zwickeln der Mittelnische noch erhalten waren, bei den anderen Nischen fehlten sie allerdings schon damals. Danach haben wir uns den jetzt fehlenden Kopf des Beichtvaters Konrad als etwas fleischig, mit dem häufiger bei Juppe vorkommenden Doppelkinn zu denken, mit dem Daumen und Zeigefinger der ausgestreckten rechten Hand die Hostie darreichend, das Haupt kahl mit einem Lockenkranz. Der ihm gegenüberstehende Kleriker trug die Sterbekerze in den Händen.

[1]) Es ist auffallend, wie wenig Anteil diese Eckfiguren der einzelnen Nischen an der eigentlichen Handlung nehmen. Es mag hier eine feine Beobachtung Roosvals (Schnitzaltäre S. 13) angezogen werden, der ähnliche Erscheinungen an flämischen Altären, nämlich die vor den Hohlkehlen in den Leibungen der einzelnen Nischen stehenden, gemeinhin weniger bewegten Statuen als von den Gewohnheiten der Kirchenportale inspiriert erklärt. „Auch in ihrer Stellung haben diese Eckfiguren etwas von Portalstatuen. Sie stehen meist ganz ruhig, ohne aktiveren Teil an der Handlung zu nehmen, höchstens gestikulieren sie mit den Armen." Es scheinen auch bei Juppe ähnliche Reminiszenzen vorzuliegen, wenngleich die tiefen, jede einzelne Nische einrahmenden Hohlkehlen bei ihm fehlen. Auf die Gründe dieses Fehlens der Hohlkehlen werden wir in dem Kapitel über Calcar näher eingehen.

[2]) Nach der Abbildung Montalemberts a. a. O. S. 155 Fig. 10 war der zweite Mann von links bartlos, mit lockigem, auf Stirn und Nacken fallendem Haar, leicht nach vorn geneigt; der andere fehlende Kopf blickte nach vorn, en face, und zeigte dichtes, leicht gewelltes Haar, ebenfalls bartlos.

meisten Kirchenbeschreibungen zu lesen steht, sondern vielmehr den Moment der feierlichen Exequien vor der Beerdigung, wie der zelebrierende Priester und die singenden Kleriker beweisen. Montalembert nennt es denn auch ganz richtig das Begräbnis der Heiligen[1]).

In einem im Gegensinn genau entsprechenden Raum endlich spielt sich die dritte Szene auf der anderen Seite ab, die feierliche Erhebung der Gebeine der Heiligen. Auch hier eine Komposition der Art, wie wir sie schon vom Johannesaltar kennen. Die Personen sind ungefähr im Halbkreis geordnet, rechts und links zwei ganz nach vorn gesetzte und kräftig betonte Abschlußfiguren, mit dem Rücken dem Bildrand zugekehrt. Innerhalb dieser Einrahmung spielt sich das Hauptmoment der Szene ab: ein Bischof neigt sich kniend mit erhobenen Armen über die geöffnete, schräg von links in den Vordergrund hineinragende Gruft der Heiligen, darin die teilweise von Tüchern umwundenen Gebeine liegen; ein anderer Bischof, ganz in Vorderansicht, scheint diese mit erhobenen Armen zu segnen, und ganz links schließt die Gruppe der kirchlichen und weltlichen Würdenträger die Figur Kaiser Friedrichs selbst ab, in pelzverbrämtem Gewand, mit der Krone auf dem Haupte. Die Deutung Kolbes (Elisabethk. S. 34), der in den dargestellten geistlichen Personen neben dem Mainzer Erzbischof Siegfried III. von Eppstein den Trierer Erzbischof Theodorich sowie den Bischof Konrad von Hildesheim aus dem hessischen Hause Reifenberg, der nach dem Hess. Urk.-B. I. Nr. 36 am 1. Oktober 1233 von Gregor IX. zum Schirmherrn des Franziskushospitals ernannt wurde, erblicken will, ist insofern bis auf den Mainzer Erzbischof, den wir in dem knienden Bischof sehen dürfen, unzutreffend und gekünstelt, als man ebensogut den Prior des deutschen Hauses in dem zweiten erblicken könnte, und die dritte in Betracht kommende Figur gar kein Bischof ist, sondern Diakonentracht trägt[2]).

---

[1]) Auch in der jüngsten, von ikonographischen Gesichtspunkten ausgehenden Beschreibung des Altars durch F. Schmoll, Zur Ikonographie der hl. Elisabeth, Gießener Diss. 1914, wird S. 23 diese Szene nur so beschrieben: „Auf dem Felde rechts ist die Verstorbene auf dem Totenbette dargestellt. Eine Anzahl von Personen umgibt sie betend."

[2]) Leider beschäftigt sich auch Schmoll a. a. O. gar nicht mit der Deutung dieser Personen. Wenn wir auf die Quellen, die Juppe vorgelegen haben könnten, zurückgehen, so käme doch wohl an erster Stelle die „Düringische Chronik" des Johannes Rothe in Betracht, die mit ihrem starken Sagenschatz ein weit verbreitetes Volksbuch des Mittelalters war, und diese Sagen in der damals gangbarsten Form aufgezeichnet hat. (Vgl. darüber Lorenz, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter Bd. II, Berlin 1877, S. 106.) Johannes Rothe nennt (S. 385 Kap. 468 der Ausgabe R. v. Liliencrons, Thüringische Geschichtsquellen Bd. III, Jena 1859) eine ganze Reihe von Bischöfen, außer dem von Mainz die von Bamberg, Speyer, Worms, Paderborn, Halberstadt, Hildesheim, Neuenburg, Merseburg, Bremen. Es wäre aber verfehlt, von diesen irgend einen mit den Dargestellten identifizieren zu wollen; als sicher darf nur gelten, daß der vorderste mit dem reichverzierten Pluviale (Preßmuster im Goldgrund) als Erzbischof Siegfried III. von Mainz anzusehen ist, zu dessen Diözese ja Marburg gehörte, und dem die Hauptrolle bei dieser Erhebung zufiel. (Vgl. A. Huyskens, Quellenstudien zur Gesch. d. hl. Elisabeth, Marburg

Die rechte, dem Kaiser entsprechende Abschlußfigur fehlt heute, sie war mit drei Dübeln am Reliefgrund befestigt. Da sie schon zu Montalemberts Zeiten fehlte, wie seine Abbildung erweist, ist es nicht mehr möglich, sie zu bestimmen. Wenngleich nun der Prior des deutschen Ordens in Marburg erst 111 Jahre später durch Karl IV. das Recht erhielt, die bischöfliche Mitra zu tragen, so kommt dieses historische Bedenken für Juppes Arbeit nicht in Betracht, da ihm als Kind seiner Zeit sehr ferne lag, historische Untersuchungen anzustellen, und er den Prior nur in diesem Ornate zu sehen gewohnt war. Den Hintergrund füllen auch hier Zuschauer aus, männliche und weibliche, von denen leider dem einen ebenso wie dem rechts stehenden Diakon der Kopf fehlt. Er war bartlos mit Tonsur und vollem Lockenkranz. Leider läßt die Tatsache, daß wegen der Kleinheit der Reproduktion bei Montalembert der Zeichner offenbar einige der Köpfe des Hintergrundes fälschlich als Frauen angibt, für den anderen heute fehlenden Kopf ein sicheres Urteil nicht mehr zu. Ebenso unsicher ist danach das Urteil über die Funktion der heute fast sämtlich fehlenden Hände der Gruppe des Vordergrundes. So können wir nicht mehr entscheiden, ob die Bischöfe sich nur segnend über die offene Grube neigten, oder bemüht waren, mit irgend welchen Instrumenten die Gebeine herauszunehmen. Die allzukleine Abbildung bei Montalembert läßt beinahe das zweite vermuten. Bei dem mittleren Bischof ist die nach vorn ausgestreckte Hand wie im Greifen zusammengeschlossen, bei dem vorderen scheinen die Finger der rechten Hand gekrümmt, der Daumen nach oben gestreckt und die Hand des Kaisers weist mit ausgestrecktem Finger ins Bild hinein. Es ist leicht möglich, daß er in seinen ausgestreckten Händen eine Krone gehalten hat, in Erinnerung daran, daß er ja damals tatsächlich die berühmt gewordene Elisabethenkrone gestiftet hatte, die noch zu Juppes Zeiten eine Hauptzierde des reichen Kirchenschatzes von St. Elisabeth bildete[1]).

Bisher ist in der Literatur nicht hervorgehoben worden, daß der Elisabethenaltar, was Feinheit und Reichtum der Arbeit im Schrein und die Güte der Flügelmalereien angeht, unbedingt die erste Stelle unter den vier Nischenaltären einnehmen muß, daß er darin noch über den viel gerühmten und besser erhaltenen Johannesaltar hinausgeht.

1908, S. 79 ff.) Über Joh. Rothe († 1434) vgl. Beitr. zur Gesch. der klösterlichen Niederlassungen Eisenachs im Mittelalter von Jos. Kremer i. d. Quellen u. Abhandlungen zur Gesch. der Abtei und Diözese Fulda, her. von Gr. Richter.

[1]) Vgl. dazu die Stelle aus Rothes Chronik S. 386 Kap. 468: Do grub man die heilige frawe uss der erden. Do gyngk der keisser gekronet mit eyner gulden krone mit seynen korfursten umbe ir grab unde die bischoufe unde epte yn yren infeln unde kronen gesmucket ..... Do die herren diss vornomen, do griffen die bischoufe selber zu unde lassen das gebeyne uss dem grabe zu sampne unde legeten das yn eyne blien laden mit grossen eren unde brachten das an die stat yn die capellen.....

Um das Verhältnis zwischen Figurengröße und Raum noch mehr auszugleichen, hat Juppe jede Szene auf einen sockelartigen Untersatz mit durchbrochenem Maßwerk gestellt. Die Mittelgruppe ruht auf einem ihrer größeren Höhe entsprechendem höheren. Bei der sonstigen Sparsamkeit Juppes in solchen rein ornamentalen Motiven fällt dies hier doppelt auf, und erhöht in Verbindung mit der in diesem Schrein besonders reichen Polychromie und Feinheit der Arbeit den offenbar beabsichtigten sehr reichen Eindruck.

Diese Polychromie ist mit großer Liebe behandelt. Neben der sorgfältigen, sehr solide ausgeführten und durchgängig angewandten Vergoldung findet sich hier in starkem Maße eine Versilberung der Gewänder, besonders für die Innenseiten[1]). Die Bemalung der Gesichter und der wenigen nicht vergoldeten Kleidungsstücke, ebenso wie die des Hintergrundes, verschwindet vor dem überreichen Eindruck des edlen Metalls. Besonders glänzend ist das Pluviale des knienden Bischofs behandelt, an dem der Goldgrund mit feinen eingepreßten Ornamenten bedeckt ist. Dies hat zur Folge, daß durch das glänzende Metall die Faltenzüge in diesem Altar etwas Hartes bekommen haben, das bis zu einem gewissen Grad aus dem Rahmen des sonst bei Juppe Gewohnten hinausfällt. Die Tatsache, daß hier Versilberung angewandt ist und zwar in so starkem Maße, sei besonders betont und festgestellt; wenn sie auch häufiger vorkommt, als man früher angenommen hat – es sei nur an ihre starke Verwendung in der Kölner Holzplastik erinnert – so ist sie doch ein Moment, das immer beachtet werden muß; hier in unserem Falle ist die Erklärung durch die absichtlich reichere und sorgfältigere Ausstattung des Altars der Lieblingsheiligen nicht schwer. Aber nicht nur bei diesem Altar, sondern auch bei den anderen, soweit sie in ihrer alten Polychromie erhalten sind, muß man immer wieder die trotz des Alters und der teilweisen Zerstörung recht gute Erhaltung der Polychromie bewundern, die das technische Können und die solide Arbeit Johanns von der Leyten in das beste Licht rückt. Daß sich auch hier, wenn wir die Komposition als Ganzes ins Auge fassen, ähnliche Prinzipien finden lassen, wie auf den eben besprochenen Altären, ist zu erwarten. Das Zusammenfassen des Ganzen, das Konzentrieren auf die sterbende Heilige in ihrem hohen Bett, unterstützt durch die auf den Beschauer zuströmenden Falten desselben, geschieht hier noch unaufdringlicher, weniger in die Augen springend. Auch das ganz leichte, fast unmerkliche Heben der Mittelgruppe gehört dahin.

---

[1]) Die Versilberung findet sich an folgenden Stellen: linke Szene: die Chorröcke der drei Diakonen links, das Unterkleid des Priors, der Mantel des Mannes ganz rechts. Mittelnische: Mantel des alten Mannes links, Rock des auf ihn folgenden Diakonen, und mit einer weiten Goldborte der Rock Konrads von Marburg. Rechte Szene: Untergewand und Ärmel des vorderen Bischofs, unterster Rock des mittleren Bischofs, und die Mäntel eines Mannes und einer Frau im Hintergrunde.

An die erste Stelle aber von allen vier Altären hebt den der hl. Elisabeth neben den eben angeführten Dingen die bildhauerische Durchbildung der einzelnen Figur, der Reichtum an interessanten Typen und darin ist er sogar dem Johannesaltar überlegen. Auf die beiden prächtigen, vollbärtigen Greisenköpfe, die mit dem Rücken einander zugekehrt, die Abschlußfiguren der linken Nische gegen die mittlere bilden, ist schon hingewiesen worden. Gemeinsam ist fast allen Personen der scharfe Schnitt des Gesichts, die hohe Stirn, die stark betonten Backenknochen und die Kinnpartien, auch die sehr scharf geschnittenen Augen, die meistens eine starke Krümmung des unteren Augenlides zeigen. Der Meister wagt sich sogar, wie wir bei der Beschreibung der linken Nische gesehen haben, an den Ausdruck des Singens, für einen mittelalterlichen Plastiker trotz Jan van Eycks singenden Engeln ohne Zweifel etwas Auffallendes. Charakteristisch für Juppes Auffassung sind neben der Figur des Kaisers besonders die bartlosen Gesichter der beiden Bischöfe; Ernst und Energie spricht aus dem des mittleren, das verrät das breite, viereckige Gesicht, die schmalen, zusammengekniffenen Lippen, die scharfen Falten neben Lippe und Nase. Überhaupt bilden die Nasen mit eine der Haupteigentümlichkeiten Juppes: sie springen fast immer ziemlich weit aus dem Gesicht heraus mit einem scharfen Rücken. Nirgends eine Wiederholung von Typen, jeder Kopf eine Individualität für sich. Alles das weist darauf hin, daß im Gegensatz zu dem Johannesaltar, an dem wir ja deutlich noch eine fremde Hand beteiligt sahen, dieser, wenn nicht überall eigenhändig, so doch unter des Meisters unmittelbarster und persönlichster Beteiligung und Aufsicht entstanden ist. Wir werden wohl annehmen müssen, daß ihm bei der Bestellung dieser Altar als Hauptstück besonders ans Herz gelegt worden war; mag sein, daß auch der Stolz darüber mit hineinspielte, berufen zu sein zur Herstellung des Hauptaltars der Heiligen, die der Kirche den Namen gegeben und für Marburg Ehre und Ruhm in alle Lande gebracht hatte.

Es erscheint nach dem, was wir am Katharinen- und Johannesaltar gesehen hatten, überflüssig, hier noch einmal alle die Züge aufzuzählen, welche die Figuren des Elisabethenaltars stilistisch mit den übrigen Arbeiten verbinden. Vor allem findet sich auch hier wieder die für Juppe charakteristische Kapitellform, allerdings insofern vereinfacht, als statt der sonst üblichen drei nur zwei Ringe um den Schaft gelegt sind. Solche Kapitelle besaßen auch die seitlich von den Nischen angebracht gewesenen Dienste, welche die Zwickelbretter stützten, wie in der Abbildung noch aus dem Rest ganz rechts zu ersehen ist. Und weiter erinnert im architektonischen Aufbau an das Grabmal Wilhelms neben der rundbogigen Arkadenführung auch die Art, wie die kleinen Wappen auf die Zwickel geheftet sind.

Das Leben der heiligen Elisabeth zeigt so viele und mannigfache Züge, eine so reiche Zahl von Episoden jeder Art, daß kaum eine Verlegenheit für die

nötige Zahl von Themen bei einer Schreindarstellung entstehen konnte. Aber das ist allein für die Flügelmalereien ausgenutzt worden. Das Thema des Corpus beschäftigt sich überhaupt nur mit dem Sterben und Tod der Elisabeth, und seine Wahl durch die Auftraggeber könnte vielleicht unter den gleichen Gesichtspunkten zu betrachten sein wie die Leichnamsdarstellung auf dem Grabmal Wilhelms. Ob allerdings dabei die Wünsche der Auftraggeber eine Rolle spielten, oder ob bestimmte künstlerische Inspirationen des Meisters in Frage kamen, die ihn dazu brachten, zweimal Szenen darzustellen, in welchen das für eine plastische Darstellung spröde Motiv des Bettes und der Bahre zu verwenden war, darüber wird in dem Kapitel über Calcar noch zu reden sein. Es soll im Laufe der Untersuchung einen wichtigen Fingerzeig für die Beurteilung der stilistischen Zusammenhänge geben.

Auch hier spricht wieder die ganze Anordnung des Reliefs gegen den farbig, vorzugsweise dunkelblau gehaltenen Raum, der zwanglos den malerischen Hintergrund gibt und die Gruppen zusammenhält, wie die klare, übersichtliche Verteilung der Figuren und die perspektivische Komposition stark für das schon früher beim Johannesaltar festgestellte malerische Empfinden, das wir in den späteren Werken noch in gesteigertem Maße bemerken.

IV. Der Georgs- und Martinsaltar.

Als Hauptdonator des jüngsten Altars dieser Gruppe hat Küch den deutschen Ordensherrn Ewald von Hattenbach († nach 1511), ehemaligen Hauskomtur von Schiffenberg, festgestellt. Er schließt die Reihe der sicher datierten Schreine in der Elisabethkirche durch die an den Flügeln angebrachte Jahreszahl 1514[1]). Es überrascht nicht, in ihm die von den anderen Altären her bekannten Elemente Juppischer Komposition wieder vertreten zu sehen. In der genauen Dreiteilung folgt er dem eben besprochenen Altar; das starke Hervortreten der Landschaft stimmt mit dem Johannesaltar überein, und den Chorraum, in dem sich die mittelste Szene abspielt, mit seinen gotischen Fenstern, in deren Glasmalereien die Stifterwappen erscheinen, haben wir schon beim Katharinenaltar kennen gelernt. Ebenso wie beim Elisabethenaltar rundeten wappentragende Zwickel die einzelnen Szenen oben ab. Der Weihe des Altars auf die Heiligen Georg und Martin folgend, finden wir in den beiden seitlichen Abteilungen dargestellt die Drachentötung durch St. Georg, rechts die Mantelteilung des anderen Heiligen; dazu tritt als Mittelbild die Gregorsmesse, von der heute leider alles fehlt, was ehemals auf dem Altar in der Szene vorhanden gewesen. Das ist besonders

[1]) Sie findet sich auf der rechten Hälfte des linken Innenflügels, und zwar auf dem Gewand des ganz rechts stehenden Mannes an zwei schrägen breiten Bändern: ANNO DNI · 1514

deswegen bedauerlich, weil wir nicht allzuviele Beispiele von Juppes Auffassung des Christustypus haben.

Wir finden hier den gleichen Fall wie bei dem Katharinenaltar, daß gerade die Gruppe, die durch ihren Platz in der Mitte, durch größere Höhe und reichere Figurenanordnung ausgezeichnet ist, sich nicht auf den Heiligen der Altarweihe bezieht. Kunstgeschichtlich genommen verhält es sich ja mit dem Thema der Gregorsmesse ähnlich wie mit den Sippendarstellungen; sie fehlen um diese Zeit beinahe auf keinem reicheren Altar der flandrischen Schulen und ihrer besonderen Einflußgebiete in Deutschland, Westfalen, am Niederrhein; die Denkmälerinventare jeder dieser Provinzen geben reichlich Beispiele davon[1]). An der Wand über dem Schrein wird in Bildern, deren erkennbare Reste noch ins 15. Jahrhundert hineingehören, der Kreis der Heiligen erweitert: In der Mitte noch einmal die Gregorsmesse, links einzeln nebeneinander St. Andreas, St. Hieronimus, rechts St. Antonius Eremita, Barbara und Bartholomeus. Auch die geschlossenen Außenflügel halten sich nicht streng an die Titelheiligen der Altarweihe: links findet man entsprechend der Darstellung im Corpus den Kampf St. Georgs mit dem Drachen, rechts dagegen taucht ein neues Thema auf: das Martyrium des hl. Sebastian. Die Innenseiten der Flügel entsprechen wieder den seitlichen Nischen, links in zwei Feldern das Martyrium St. Georgs, rechts ebenfalls in zwei Feldern Szenen aus der Legende des hl. Martin, seine Investitur zum Bischof von Tours, sein Tod und Begräbnis. Leider haben diese Bilder außer den gewöhnlichen Beschädigungen wie Kratzstellen und Abblättern der Schicht noch mehr als die Innenseiten der Flügel des Johannesaltars gelitten, indem man ihnen in früherer Zeit energisch mit Wasser, Seife und Bürste zu Leibe ging, was die Temperafarben schlecht vertragen haben[2]).

Alles das, was wir schon früher über die malerische Empfindungsweise unseres Meisters gesagt haben, trifft in besonderem Maße für die gesamte Erscheinung dieses Altars zu. Auf malerische Bildwirkung berechnet ist es, wenn er die prächtige Mittelszene mit den strahlend goldenen Gewändern der Kardinäle, Bischöfe und Kleriker, der breiten Fläche des weiß gedeckten Altartischs, die ruhigen Vertikalen des Chorraums mit seinen hohen gotischen Fenstern und der blauen, silberbesternten Wandbemalung einrahmt durch die beiden Reiterszenen, diesen zwei Landschaften mit ihren lebhaften Linien, den starken farbigen Kontrasten, darüber das Blau der Luft, das dunkle Grün der Bäume und Berge,

---

[1]) Über die Häufigkeit dieser Darstellungen vergleiche auch Münzenberger u. Beissel, Altäre S. 127.

[2]) C. Schäfer gibt Inventarium Nr. 57 einen „mutmaßlichen Maler N. W. Suavis" an; jedoch beruht dies offenbar auf falscher Deutung von Buchstaben, die lediglich ornamentale Bedeutung zur Ausfüllung der breiten Gewandsäume haben. Es ist kein Zweifel, daß hier ebenso wie bei den übrigen Altären die Werkstatt des Hans von der Leyten in Betracht kommt.

das Gold der Baumstämme; und vor diesem Hintergrund in wirksamem Kontrast die beiden Reiterfiguren: St. Georg in goldener Rüstung, auf einem Schimmel, der sich hoch aufbäumt vor dem am Boden liegenden Drachen, auf der anderen Seite St. Martin auf ruhig ausschreitendem Falben; die helle Gestalt des vor ihm knieenden Bettlers stellt in ihrer Nacktheit den farbigen Ausgleich zu dem starken Weiß des Georgspferdes her. Man wende hier nicht ein, dies seien Dinge, die auf das Konto des Polychromeurs gesetzt werden müssen. Vielmehr liegen diese Kontraste von vornherein in der Konzeption des Ganzen, in der hellen, nur durch wenige, aber energisch modellierende Schattenlinien unterbrochenen Wirkung der Reiterfigur im Vordergrunde und der dunkleren Folie, die die vielen Tiefen und Höhlungen in Fels und Vegetation des Hintergrundes abgeben.

Betrachtet man den Aufbau des Altares, so bemerkt man wieder die frei symmetrische Anordnung, welche die Hauptszenen in einem Kreissegment zusammenschließt. Der Höhepunkt in der Mittelnische, die Christusfigur, fehlt heute, doch ist ihr Standort und ihre Größenverhältnisse aus der Nische des Retabels auf dem Altartisch, vor dem St. Gregorius kniet, leicht ersichtlich. Zwanglos schließen die der mittleren Szene zugewandten Reiter das Bild zusammen. Das Kompositionsprinzip der Gregorszene kennen wir schon aus der entsprechenden des Elisabethenaltars.

Den Eindruck der seitlichen Nischen bestimmt die Landschaft; darin schreitet der Meister noch über das im Johannesaltar Gebotene zu immer stärkerer malerischer Wirkung hinaus. Sie nimmt im Verhältnis zu den Figuren einen wesentlich größeren Raum ein, häufiger wie im Johannesaltar ist der Versuch gemacht, zu variieren. Die Rasenflächen wechseln öfter mit spitzen Felsen ab, — ein Motiv, das stark an die Basaltformationen in des Meisters hessischer Heimat anklingt — die Bäume werden größer und treten kräftiger hervor, im linken Feld links oben ist sogar versucht, aus dem Schema der Baumbehandlung, das in der Hauptsache nicht über die Gestalt von schwammartigen Bällen hinauskommt, in die wirkliche Natur zu gehen: deutlich sind vier von den sechs Bäumen als Kastanien durch die großen Blätterbündel gekennzeichnet.

In einzelnen Zügen entsprechen sich die Darstellungen auf diesen beiden Reliefs: der Kopf des Titelheiligen jedesmal ziemlich genau in der Mitte der längsten Diagonale, die Landschaften oben an den Innenseiten durch burgartige Gebäude abgeschlossen[1]), und in der Mitte des oberen Randes der Landschaft ragt über jedem Kopfe noch einmal ein Felsstück in die Luft. Interessant ist das Detail auf dem rechten Stück, wo die Reiter in dem Hohlwege verschwinden, so daß von den vordersten nur noch die behelmten Köpfe über die Felsen hin-

[1]) Hier natürlich als Städte zu deuten. Einmal die Stadt Silene in Lybien; in der großen viereckigen, jetzt leeren Öffnung des mittelsten Turmes sind die Figuren des Königs und der Königin zu ergänzen. In dem Tor der anderen Seite ist das Stadttor von Amiens zu sehen.

weg sehen; ein ebenfalls der Malerei entlehntes Motiv, wie man es auf niederländischen Bildern, etwa an Memlings Altar der sieben Freuden Mariae häufiger findet.

Wir müssen bedauern, daß uns für diesen Altar kein Montalembert zur Verfügung steht, nach dem wir die fehlenden Teile der Gregorsmesse ergänzen können. Aus dem Vorhandenen ist aber so viel zu ersehen, daß sich Juppe im allgemeinen an das Schema der flandrischen Darstellungen dieser Szene gehalten hat. Darüber wird später noch zu handeln sein. Die Beschädigungen des Schreins sind auch sonst ziemlich stark, vom hl. Georg fehlen der ganze rechte Arm mit der Lanze, Nase und Fußspitze, dem Pferd ein Teil des Zaumzeuges, Schwanz und Vorderbeine, dem Drachen Kopf und Schwanz. Nicht ganz so schlimm steht es mit dem entsprechenden Feld des heiligen Martin, hier ist im wesentlichen die Erhaltung vollständig, kleinere Beschädigungen abgerechnet.

Es werden hin und wieder Ausstellungen an der Qualität dieses Altares zu Gunsten der anderen drei gemacht; Bedenken, die sich auf Corpus und Flügel beziehen. Ohne weiteres trifft das für die Flügel zu; sie stehen tatsächlich nicht auf der Höhe der übrigen, besonders im Vergleich zu denen des Elisabethenaltars. Während die inneren Malereien trotzdem noch ganz interessante Stücke sind, nur etwas flüchtiger, summarischer im Ausdruck, fallen die sehr roh und flüchtig gemalten Außenseiten ganz aus dem Rahmen der übrigen Bilder. Auf die merkwürdige Inkonsequenz im Thema ist schon hingewiesen worden, das mag am Besteller gelegen haben und wir dürfen es dem Maler nicht zur Last legen; aber neben dem reinen Qualitätsunterschied fallen noch andere ins Auge, besonders der merkwürdig kühle, ins Bläuliche gehende Grundton, und es bedürfte noch einer genaueren Untersuchung, um vielleicht die Tätigkeit von Johanns Bruder Heinrich, der offenbar, worauf schon in der Einleitung hingewiesen, der weniger bedeutende von beiden war, für bestimmte Teile festzustellen und herauszuschälen.

Der Schrein selbst bietet auch noch Probleme. Man muß auf die Erreger des ungünstigen Urteils zurückgehen. Wir greifen wohl nicht fehl, wenn wir zunächst die Behandlung der Pferde, die wegen ihrer offensichtlichen Plumpheit und ihres Ungeschicks jedem auffallen, als eine dieser Ursachen betrachten. Sie sind nicht nach der Natur studiert. Für den merkwürdigen Löwen in der unteren Lünette des Elisabethenreliefs am Rathaus hatten wir schon eine ähnliche Beobachtung gemacht und zugleich bemerkt, daß er trotzdem als Kreatur, als lebendiges Wesen sehr gut existieren könne; jedenfalls besitzt er einen höheren Grad von innerem Leben als die Pferde. Wir konnten auch die Tatsache nachweisen, daß Juppe sehr wohl für seine Löwen hätte Studien nach der Natur machen können, wenn ihm daran gelegen gewesen wäre. Er hat es dort nicht getan, und ebensowenig hier bei den Pferden. Der am Boden liegende Drache ist aber weit besser und glaubhafter. Das gibt die Erklärung und zugleich ein Charakteristi-

kum des Meisters. Darin ist er noch ganz Gotiker. Sein Studium und sein Interesse geht nur auf den Menschen und zwar auf den bekleideten; wenn er auch, wie beim Bettler auf dem Martinsrelief oder beim Christus auf dem Johannesaltar Aktfiguren bringt, die nicht direkt schlecht sind, so interessiert ihn doch niemals der Akt als Problem. Ebensowenig studiert er die Landschaft in ihrer Einzelform, obwohl wir auch hier Ansätze bemerkt haben. Seine Tier- und Landschaftsbehandlung ist also unter dem gleichen Gesichtspunkt zu betrachten, nur daß man gemeinhin diese Landschaft als etwas für einen Plastiker dieser Zeit Selbstverständliches hinnimmt, die Tiere aber nicht. Man kann bei Riemenschneider und anderen Zeitgenossen ähnliche Beobachtungen machen. Nun aber der Drache, der Wappenlöwe! Hier kommt ein anderes Moment in Frage: die Phantasie! Wappenlöwe sowohl wie Georgsdrache sind altes Eigentum der Plastik, immer variiert und nie an eine bestimmte, der Natur selbst unmittelbar entstammende Formel gebunden. Hier ist der Meister im Kreise seines gewohnten Kunstschaffens.

Man muß sich deshalb hüten, für eine Qualitätsbeurteilung solche Momente heranzuziehen; hier können nur die Figuren selbst, Auffassung und Komposition einen Anhalt geben. Gewiß mag noch ein anderes Moment mitspielen, das in der Entwickelung liegt, die wir an den vier Altären beobachten konnten: das immer stärker werdende malerische Element, das die der Plastik gesetzten Schranken durchbrochen hat, Wirkungen und Probleme aufsucht, wie sie nur von der Malerei gelöst werden können. Die ungeheure technische Sicherheit, welche das Handwerk der damaligen Zeit kennzeichnet, drängte nach solchen Problemen. Von Flandern angefangen bis nach Süddeutschland hin können wir diese Tatsache belegen, ihre notwendige Folge ist schließlich das Auftauchen der zahlreichen direkten Übertragungen von Werken der Malerei, insbesondere aber der leichter und schneller sich verbreitenden graphischen Werke in jede Art von Reliefplastik; Brüggemanns starke Benutzung der Dürerschen kleinen Passion, wie die unzähligen Holz-, Elfenbein- und Metallplatten mit ihren Übertragungen etwa Cranach'scher oder kleinmeisterischer Motive füllen unsere Museen.

Doch kehren wir wieder zum Thema zurück! Ein Urteil über die Qualität des in der Mittelnische Dargestellten ist nicht mehr möglich, weil der obere, figürliche Teil nebst dem Gerät auf dem Altartisch fehlt. In und an dem Altaraufsatz sind noch viele Dübellöcher vorhanden, die auf die reiche Ausstattung der Szene schließen lassen. Die Figuren selbst[1]), — soweit erhalten — stehen in Typik

[1]) Wie die ganze vorhandene Ausstattung der Szene und die Dübellöcher erkennen lassen, folgt auch in Einzelheiten die Auffassung unseres Altars der flämischen Gewohnheit. Auf dem Altartisch sind die Füße der Leuchter rechts und links noch vorhanden. Schräg vor dem linken Leuchter befindliche Dübellöcher hielten das Meßbuch, die sechs an den vorderen Pfosten des Altaraufsatzes sichtbaren Dübellöcher die Leidenswerkzeuge Christi. Vgl. Münzenberger und Beissel, Altäre II, S. 23.

und Faltenstil durchaus auf der Höhe der übrigen Altäre; auch in ihnen zeigt sich der Ansatz zu weicherer, mehr flächig wirkender Behandlung. Daraufhin betrachte man besonders die beiden Kardinäle, aber auch die flüssigen Gewandlinien an den Rückenfiguren geben Beispiele genug. Das ist eine deutliche Veränderung, eine offensichtliche Entwickelung im Verhältnis zu den härteren metallischen Parallelfalten beim Elisabethenaltar. Ansätze dazu finden sich genug schon in den früheren Altären, so etwa bei dem predigenden Johannes oder der Maria Salome, noch mehr bei den Figuren des Katharinenaltars.

Würdigung.

Den eigentlichen Wert und die große Bedeutung dieser vier Nischenaltäre — noch dazu an so auffallender Stelle und von so auffallender Gleichartigkeit — hat man früh erkannt; bereits Schnaase[1]) tat ihrer in seiner Geschichte der Plastik bewundernd Erwähnung: „Einen vorzüglichen Meister, der wohl der schwäbischen Schule am nächsten verwandt erscheint, lernt man in den vier zu gleicher Zeit errichteten Altären im Querschiff der Elisabethkirche zu Marburg kennen", und weiter: „hier herrscht eine Reinheit des Gefühls, ein Adel, namentlich in den weich fließenden Gewändern, daß man wieder erkennt, wie wenig damals den deutschen Meistern bisweilen an der höchsten Vollendung fehlte". Daß K. W. Justi sogar den Versuch machte, diese Arbeiten Dürer zuzuschreiben, ist nur ein weiterer Beleg für ihre künstlerische Höhe und seine Charakteristik ist zutreffend auch ohne die Beziehung auf Dürer: „Scharfe und sichere Umrisse, richtige Zeichnung, trefflichen Faltenwurf in den Gewändern . . ., das Bedeutende in den Augen". Auch der verstorbene Bezirkskonservator Bickell, dem wir die ausgezeichneten Aufnahmen der Altäre verdanken, würdigt sie in seiner Festschrift über die Elisabethenkirche als „in ihrer Art recht bedeutende Schnitzwerke". Um so merkwürdiger berührt Bodes Urteil[2]), der „die westfälische Art bei lieblicheren Typen und zarterer Empfindung" wohl anerkennt, aber den „tüchtigen naturalistischen Sinn und die reiche und klare architektonische Anordnung" vermißt.

Diese vier Altarschreine bestimmen den jetzigen charakteristischen Eindruck des Inneren im Querschiff wesentlich mit; sie fügen sich aufs glücklichste seiner architektonischen Gestaltung ein und betonen sie. Gerade die einfache, lang-

[1]) Schnaase, Geschichte der Plastik, 1863, S. 538—39.

[2]) Plastik S. 212. Vgl. auch die etwas philiströse Beurteilung bei E. Förster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei, Leipzig 1856, S. 18: „Auch die Ausführung ist großentheils so verständig und sorgfältig, daß man geneigt sein müßte, dem unbekannten Meister eine sehr hohe Stelle anzuweisen, wenn nicht einzelne unbegreifliche Fehler in den Verhältnissen und in der Stellung der Figuren, sowie einige Mißformen . . . . . sein Verdienst um etwas schmälerten."

gestreckte, predellenartige Form und das so ausgeprägt malerisch-dekorative Element, zusammengehalten durch die große Ruhe und Sicherheit der Komposition, die in ihrer einfachen, die Bildelemente trotz des Reichtums an Einzelformen streng zusammenfassenden Weise einen beinahe architektonisch empfundenen Rhythmus hat, ist sehr glücklich eingepaßt in die großen, einfach herben Formen der wundervollen, sie umgebenden Frühgotik. Dieses feine Gefühl für die Einpassung seiner Arbeiten in einen größeren architektonischen Rahmen haben wir bei Juppe ja auch schon in sehr bestimmender Weise an dem Wappenrelief vom Rathaus kennen gelernt. Und noch in einem anderen Betracht tritt eine gleichsam innere Übereinstimmung mit einer bestimmten Eigenart der Kirchenarchitektur zu Tage: in der Beschränkung des rein ornamentalen Dekors.

Es genügt, auf die im Bedürfnis jener Zeit liegende massenhafte Produktion von Schnitzaltären hinzuweisen, deren Charakteristikum gerade die Überfülle des Dekors ist, auf die selbstgefällige Virtuosität, mit der die Bildhauer sich überbieten in Leistungen, deren Technik keine unüberwindlichen Schwierigkeiten zu kennen scheint, auf die Beliebtheit von Themen, die eine Entfaltung solchen Könnens besonders begünstigten, wie die Sakramentshäuschen, der Arbor Jesse, die vielgliedrigen Schreinaufsätze der süddeutschen und der unerhörte Reichtum in den Schreinfüllungen der niederländischen Schulen, um den Mangel, das fast vollständige Fehlen solcher Elemente bei Juppe als etwas sehr charakteristisches festzustellen. Zur Belebung des oberen Zwickelabschlusses diente nur eine einfache, aus aneinandergereihten Halbkreisen bestehende Zierleiste, jetzt nicht mehr vorhanden; der Versuch, durch einen mit Maßwerk gefüllten Sockel die Schreinsszenen zu heben und dekorativ zu stützen, wird nur einmal gemacht, im Elisabethenaltar, und auch dort nur in einfachster Form; das Innere der Nischen zeigt im Gegensatz zur niederländischen Gewohnheit einfache Gewölbe und Fensterformen, diese, was sehr charakteristisch ist, in sämtlichen Altären mit dem gleichen einfachen Maßwerk: an keiner Stelle wird überhaupt nur der Versuch gemacht, zu variieren. Die einmal gefundene Form genügt. Gerade über solche Stellen haben im allgemeinen mittelalterliche Künstler mit besonderer Vorliebe ihren reichen Schatz an ornamentalen Motiven ausgegossen. Sie konnten sich nicht genug tun in der Erfindung neuer Lösungen. Hier bei Juppe nichts von alledem! Aber dafür ein Reichtum an inneren Bildelementen, die fein nach vorwiegend malerischen Gründen abgewogene Komposition, die Liebe zu landschaftlichen Hintergründen, die innere Ausgeglichenheit des Bildeindruckes. Man wende hier nicht ein, daß die äußere Simplizität der Form nur durch die Forderung der Anpassung an die Nischen hervorgerufen sei; sie findet sich auch in jedem Teil innerhalb des Schreins. Das hätte auch einen auf reichen dekorativen Schmuck bedachten Künstler nicht gehindert, seiner Laune die Zügel schießen zu lassen. Es wären ganz andere Lösungen möglich gewesen und innerhalb der Schreinsszenen selbst

hätte es vermutlich ganz in seinem Belieben gestanden. Das sind ja Dinge, die auch an den übrigen bisher besprochenen Arbeiten des Meisters zu beobachten waren; daraufhin vergleiche man einmal die merkwürdige Knappheit des ornamentalen Details bei dem Grabmal Wilhelms II. mit den Arbeiten seiner Vorgänger, man prüfe diese Frage nach an dem Relief des Rathauses. Gerade das starke Gefühl für dekorative malerische Wirkungen hat ihn vor einem Übermaß solcher Motive geschützt und das ist der Geschlossenheit seiner Komposition in jedem Falle nur zu gute gekommen.

Trefflich charakterisiert C. Justi in seinem Aufsatz über Ludwig Juppe und Johann von der Leyten diese besondere Art, und es sei mir gestattet, seine Worte hierher zu setzen: „Dieser Meister hat aus der früheren idealistischen Zeit das Gefühl für edle Einfalt, die gefällige Gruppierung und besonders für Anmut herübergerettet. Aber man hat es darum keineswegs hier mit der etwa in einer abgelegenen Landschaft konservierten Überlieferung einer vergangenen Periode zu tun. Der Stil ist rein naturalistisch; in Wahrheit und Freiheit realistischer Darstellungskraft stehen sie keinem Werke der Zeit nach. Die Köpfe sind nicht nur sehr charakteristisch, sondern individuell; die Motive der Bewegung und Handlung aus feiner Beobachtung der Natur entnommen; Gruppen, wie z. B. die bei der Predigt des Täufers, oder bei dem Tod und den Exequien der Heiligen sind dem Leben abgesehen. Der Formgeschmack geht auf das scharf Bezeichnete; die Hände z. B. mit ihrer Betonung des Skeletts in den mageren Gliedern und knochigen Gelenken sind ganz im Geschmack der flämischen Schule; die Landschaft leistet im Wetteifer mit der Malerei das Mögliche. Diese Eigenschaften bekommen nun aber ein milderndes Gegengewicht in einem Stilgefühl, das sonst dieser Zeit meistens verloren gegangen ist. Ihm verdanken diese Werke jene Leichtigkeit und Grazie in den gelegentlich sogar schwungvollen Stellungen und Bewegungen, die fließenden Motive im Falle des Gefältels, dessen Stoff zwar dicker und dessen Linien keine reinen Kurven mehr sind, wie im gotischen Stil, aber doch nur in stumpfen Winkeln und rundlichen Schwellungen gebrochen. Dahin gehört die Vorliebe für feine Formen des Körpers und des Gesichtes (schmales Oval mit naheſtehenden Augen und stark ausladender Nase); ferner die glückliche Anpassung der Figuren an die Gruppe und an den gegebenen Raum, die weise Sparsamkeit in deren Zahl, endlich die größte Enthaltsamkeit in der architektonischen Umrahmung. Am besten gelingen dem Bildschnitzer ruhige oder sanft bewegte Handlungen, wie die Zuhörerschaft des Johannes, die Familiengruppen der hl. Sippen, liturgische Szenen, wo Feinheit und Natürlichkeit an dem Rhythmus und der Würde der heiligen Handlungen eine Schranke erhält."

Dieser ruhig und sicher beobachtende, von Übertreibungen freie Naturalismus, den Justi mit Recht betont, hat eben durch seine exakte Beobachtung der Natur längst die Eigentümlichkeiten, die wir als spezifisch gotisch anzusehen geneigt sind,

aufgegeben. Ein charakteristisches Beispiel hatten wir schon in der Taufe Christi und vielleicht noch besser in der Art, wie in der Predigt des Täufers Johannes ganz an die Seite gerückt ist, gesehen; und wenn Juppe etwa eine frontale Anordnung wählt, wie im Katharinenschrein, so weiß er doch durch die überlegene Kunst der Komposition, durch den Reichtum wie die Fülle der einzelnen Bewegungsmotive und Richtungsachsen so starke innere Zusammenhänge herzustellen, daß wir nie den Eindruck eines nur repräsentablen Nebeneinander haben. Entsprechend verhält es sich mit der Ponderation der einzelnen Figuren: Die gotische S-Linie fehlt fast ganz, fest und sicher stehen die Figuren auf ihren Füßen. Kommt wirklich einmal innerhalb der Schreine das typisch gotische Standmotiv, das Stützen der ganzen Figur auf das Spielbein, vor, wie bei der Magdalena im Katharinenschrein, so kennzeichnet sich die Arbeit sogleich als unselbständig, als Gesellenwerk.

Charakteristisch ist auch der Reliefstil. Trotzdem die Figuren teilweise sogar sehr frei herausgearbeitet sind, verlassen sie niemals den Zusammenhang mit der Platte, vollständig frei gearbeitete Figuren, wie sie sich öfter in der flämischen Altarplastik finden, gibt es nicht. Auch darin zeigt sich ein feines Gefühl für die natürlichen Grenzen seiner Kunst: die Vermeidung von wirklichen Bühnenwirkungen, wie sie etwa die Krippen anstreben. Der Reliefgrund geht gewöhnlich nach oben schräg in den Schrein hinein. Die Figuren sind infolgedessen in ihren oberen Teilen stärker vom Relief gelöst, die Köpfe teilweise vollrund, was ja für die Lebendigkeit des Eindrucks wesentlich mitspricht.

Natürlich hat auch Juppe in der Art, wie er Figuren und Gewänder behandelt, ganz bestimmte, leicht herauszufindende Formen gefunden. Jedoch wird man nie Wiederholungen antreffen. Er variiert ständig. Solche Variationen zu verfolgen, ist außerordentlich reizvoll, man studiere daraufhin einmal die Frauenköpfe.

Bickell will Ludwig Juppe auch als den Urheber der zweiten Elisabethstatue, die die Kirche besitzt, und die ihren Platz jetzt im sog. Mausoleum der hl. Elisabeth hat, in Anspruch nehmen[1]). Über ihre Herkunft ist nichts Genaueres bekannt. Schon in Winkelmanns Hessischer Chronik wird sie unter den Kunstschätzen von St. Elisabeth aufgeführt (S. 220), ist also schon 1697 in der Kirche vorhanden gewesen. Während sie aber zu Winkelmanns Zeit als Bekrönung des Marienaltars diente, hatte sie, als Lange seine Restauration begann, ihren Platz bereits im Mausoleum[2]). Ihrem Stil nach ist die Figur älter wie alle bisher von Juppe bekannten Werke, wir können sie ganz gut in die Zeit von 1470–1480 setzen[3]). Jedoch ist die Zuschreibung an Juppe oder seine Werkstatt nicht haltbar. Nicht nur, daß sie sich in den Proportionen, dem Mißverhältnis von Kopf und Rumpf, der Unfreiheit der ganzen Auffassung, den unschönen und unten knitterig gebrochenen Falten zu stark von seinen sonst bekannten Werken unterscheidet; nein, auch der Qualitätsunterschied ist im allgemeinen zu groß, als daß sich eine Zuschreibung selbst als Jugendwerk oder Werkstattarbeit rechtfertigen würde.

[1]) Zur Erinnerung S. 24.

[2]) Vgl. Langes Bericht darüber. Konzept im Marburger Staatsarchiv unter Lange, Elisabethkirche zu Marburg.

[3]) Ihre Höhe beträgt 1,17 m ohne, 1,28 m mit Krone, Höhe des Kirchenmodells 0,54½ m.

Kapitel 6.

Ein Relief mit der heiligen Elisabeth in Frankenberg.

Anders verhält es sich mit einem in dem kleinen hessischen Städtchen Frankenberg aufbewahrten Fragment eines Schnitzaltars, heute an der südlichen Chorwand der alten Pfarrkirche eingemauert, auf dessen Verwandtschaft mit den gesicherten Juppischen Arbeiten Diemar bei der Herausgabe der Chroniken des Wigand Gerstenberg aufmerksam gemacht hat[1]).

Es trägt deutlich den Stempel juppischer Kunstweise und gewinnt schon dadurch ein besonderes Interesse, daß der Chronist Gerstenberg selbst als sein Stifter anzusprechen ist. Er war damals Altarist in Frankenberg und stiftete um das Jahr 1497 nach seinem eigenen Bericht je eine Tafel für die Altäre St. Elisabeths und St. Jakobs des Großen in der Liebfrauenkirche[2]).

Unser fragmentarisches Relief scheint der einzige Rest des seit 1340 existierenden Elisabethaltars[3]) zu sein, trotzdem v. Dehn-Rothfelser in seinen Baudenkmälern und Rörig in der Beschreibung der Frankenberger Pfarrkirche noch von

---

[1]) Die Chroniken des Wigand Gerstenberg von Frankenberg, bearb. v. H. Diemar. Veröffentl. d. Hist. Kommission für Hessen u. Waldeck, Bd. I, S. 11: „Ich glaube Juppes Hand zu erkennen in einem Schnitzwerkrest, der sich in der Marienkirche erhalten hat: Elisabeth mit dem Modell ihrer Marburger Kirche steht zwischen einem Krüppel und einem Bettler. Und ich zweifle nicht daran, daß wir den Rest eben des Elisabethenschreins hier vor uns haben, den Gerstenberg um das Jahr 1497 gestiftet hat."

[2]) Vgl. dazu Diemar a. a. O. S. 11: „Für die beiden Altäre St. Jakobs des Großen und St. Elisabeths in der Pfarrkirche ließ Gerstenberg gerade damals, um 1497, 2 tafeln ganz neu verfertigen, mit seinem eigenen gelde, unde tzirethe die tafeln beydesampt mit schonem heyligthume, das he erworben hatte in den vornemen monstern unde trefflichen alten cloistern. Dazu S. 469: Bie dissen getzyden do worden die tzwo tafeln gantz nuwe getzuget uff sent Jacobs unde sent Elisabeth altaren. Das thet eyn altarist zu Franken berg mit syme eigin gelde, der hiss her Wigand Gerstenberg, genant Boddenbendirs.

[3]) Vgl. Wigand G. a. a. O. S. 431: Do man tzalte nach gots geburt 1340 jare da wurden gebuwet, begiftiget, gestifft unde confirmirt die fire altaria in der pharrkirchin zum Franckenberge, beynamen heiligin crutzes, unser liebin frauwen conceptionis, sent Niclas unde sent Elisabeth.

mehreren in der Sakristei aufbewahrten Bruchstücken sprechen[1]). Es ging wohl im Laufe des vergangenen Jahrhunderts noch Einiges verloren.

Das erhaltene Stück ist eine viereckige eichene Reliefplatte von 51 cm Höhe und 57 cm Breite[2]). Inmitten eines landschaftlichen Grundes, ähnlich dem des Johannesaltars, steht Elisabeth in ihrer Witwentracht mit Kopf- und damit verknüpftem Halstuch und dem weiten, auf der Brust durch eine Schließe zusammengehaltenen Mantel. Der linke Arm nimmt den Rock mit breitem perlengesticktem Saume hoch und läßt das in geraden Röhrenfalten herunterhängende Untergewand sehen, gleichfalls durch eine breite Perlenborte geziert. In der Linken trägt sie das Modell ihrer Kirche, während sie in der jetzt fehlenden Rechten wohl eine Gabe für die beiden neben ihr hockenden Bettler hielt. Das sind zwei elende Gestalten in zerrissenen Kleidern, links ein Krüppel in kurzem Wams mit einer eng anliegenden Kogelkappe, kniend, auf kurze Krücken gestützt, deren oberes Querholz unter der Schulter zum Vorschein kommt; rechts ein Bettler in mantelartigem, zerrissenem Gewand mit Kapuze und Umhang, darüber ein kurzkrämpiger Hut gestülpt. Der Zustand des Ganzen ist so ruinös, daß es nicht der Mühe wert erscheint, die Schäden im Einzelnen anzuführen. Die moderne Polychromierung ist roh und geschmacklos. Durch das Ganze geht, die Hauptfigur in zwei Hälften teilend, ein Riß.

Ein Thema also, wie etwa auf dem Relief über der Rathaustür, — hier natürlich ohne das Wappen — in den Rahmen eines Schreincorpus gebracht; und auch die Einzelheiten entsprechen dem, was wir bisher von Juppe kennen gelernt haben, finden wir doch sogar den kahlen Baumstamm aus dem Johannesaltar wieder. Daß das Stück in den Juppeschen Kreis hineingehört, ist gewiß; aber doch scheint mir Diemar zu weit gegangen zu sein, wenn er „Juppes Hand" darin erkennen will. Dazu ist der Qualitätsunterschied zu dessen beglaubigten und sonst sicheren Werken zu groß. Innerhalb des Reliefs besteht ein deutlich zu fühlendes Mißverhältnis in der schwächlichen, hölzern aufgefaßten und unsicher dastehenden Elisabethenfigur zu den beiden viel kräftiger mit derbem Realismus behandelten Bettelgestalten.

Ein besonderes Interesse erhält die Figur der Elisabeth als Beispiel einer freien Wiederholung der etwa 30—40 Jahre älteren bekannten Elisabethenfigur, die jetzt unter dem mittelsten Baldachin des Levitenstuhles der Marburger Elisabethkirche steht. Ob und wieweit dabei ein Wunsch des Bestellers, der ja, wie Diemar nachweist,

---

[1]) Vgl. v. Dehn-Rothfelser und W. Lotz, Baudenkmäler S. 44: „Flügelaltar mit Holzschnitzwerken von guter Arbeit, Bruchstücke befanden sich seit 1856 in der Sakristei"; und A. Rörig, Dreihundertvierzig Jahre Geschichte der Kirche Unserer lieben Frauen (der Pfarrkirche) zu Frankenberg in Hessen. Gedenkschrift zur Feier ihrer 1286 erfolgten Grundsteinlegung. Marburg 1886 S. 33 u. 42.

[2]) Höhe der Elisabethfigur 0,38 m.

künstlerisch sehr interessiert war, in Frage kommt, oder ob eine freie Anlehnung vorliegt, ist jetzt nicht mehr zu entscheiden. Vielleicht erklärt sich die offenbare Verwandtschaft auch damit, daß die Werkstatt gewohnt war, nach dem Vorbild dieser Elisabethstatue kleinere Wiederholungen für die Pilger und sonstigen Besucher des Heiligtums zu arbeiten[1]). So wiederholt sich das verknotete, im Nacken frei herunterhängende Hals- und Kopftuch der landgräflichen Witwe in dem Frankenberger Stück, ebenso die Hängefalte des Mantelbauschs unter der Hand, die das Kirchenmodell trägt. Am Untergewand sind die geraden Röhrenfalten in der gleichen Anordnung beibehalten[2]). Auch die Motive des gerefften Mantels bei der älteren Elisabeth kehren zum großen Teil wieder an dem nach niederländischem Brauch hochgenommenen Kleide; manches davon in sehr auffälliger Weise, so die fast gerade Linie der letzten, unter dem rechten Arm herunterfließenden Falte, und der dem Saum parallele Zug der von der linken unteren Ecke aufsteigenden. Die graziöse Neigung des Hauptes, die leichte Drehung des Körpers nach rechts wird versucht, gelingt aber nicht; der spitze Fuß schiebt sich an der gleichen Stelle unter dem Gewand heraus. Eine Krone ist nicht mehr vorhanden, doch ist entsprechend dem Vorbild und der anderen Juppischen Elisabeth über der Rathaustür die frühere Existenz einer solchen anzunehmen. Trotz des technischen Ungeschicks in dem Frankenberger Relief können wir feststellen, daß die Auffassung der Elisabethenfigur eine andere, geistig vertieftere geworden ist.

---

[1]) Wir können hier wie bei anderen Wallfahrtsstätten beobachten, daß die berühmten Kultbilder der Heiligen immer wiederholt werden. Man muß sich vor Augen halten, daß St. Elisabeth eine ausgesprochene Lieblingsheilige der Zeit gewesen ist, und damit Marburg eine der besuchtesten Wallfahrtsstätten des Mittelalters. Ihr Kult brachte immer aufs neue literarische und künstlerische Denkmäler hervor. Vgl. A. Huyskens, Quellenstudien zur Geschichte der hl. Elisabeth, Marburg 1908. – Eine künstlerisch der vorliegenden Arbeit weit überlegene Wiederholung der berühmten Figur, ein Werk der Calcarer Schule, befindet sich in Lüttingen bei Xanten, leider mit häßlicher neuer Polychromie. Vgl. K.-D. Rheinprovinz, Kreis Mörs. Interessant ist es, auch an dieser Figur zu konstatieren, daß der Calcarer Künstler vom Ende des 15. Jahrhunderts ebenso wie der Meister des Frankenberger Stücks das die Figur horizontal überschneidende Mantelende nicht wiedergibt, sondern den Mantel ähnlich wie der Marburger über den Arm nach unten fallen läßt. Man muß im Ausgang des Jahrhunderts dieses Motiv, das für uns heute gerade die ältere Elisabethfigur so außerordentlich reizvoll macht, als unschön empfunden haben. Allerdings ist die Art, wie sich der Künstler des Lüttinger Stückes über die so entstehende Leere hinweghilft, auch viel geschickter; er bringt mehr und tiefere Falten und gibt dem Gewand unter der Brust eine Einschnürung, die den oberen Teil bluſenartig herausquellen läßt, ganz übereinstimmend mit der weiblichen Figur in der rechten unteren Szene des Calcarer Marienaltars. Für eine weitere Wiederholung vgl. auch Schmoll a. a. O. Anm. 293 S. 92.

[2])Die vertikalen Röhrenfalten am Untergewand tauchen noch einmal bei Juppe in ganz ähnlicher Behandlung auf: Bei der Katharina in dem nach ihr benannten Schrein, nur daß hier interessanter Weise aus der Perlenborte wieder ein Pelzbesatz geworden ist. Vgl. dazu auch die Figuren der Salome und ihrer Begleiterin im Johannesaltar.

Die gütige Erscheinung der Heiligen in dem älteren Bild, das sie als die Freundin der Armen in verklärter Schönheit zeigt und noch etwas von der weltentrückten Idealität der früheren Zeit in sich trägt, hat sich hier gewandelt zum Bilde einer abgezehrten, hohläugigen, unter ständigen Kasteiungen körperlich zerbrochenen Elisabeth.

Ziehen wir die Wehrshäuser Madonna zum Vergleich heran, so lassen sich trotz dem künstlerischen Abstand beider Werke manche Übereinstimmungen in gewissen Einzelzügen aufzeigen, so etwa der Perlensaum an ihrem Mantel, der hier sowohl am Mantel als am Ober- und Unterkleid bis zum Überdruß wiederholt wird und dessen reiche Verwendung einen gewissen Gegensatz zu der elenden Physiognomie der landgräflichen Schwärmerin bildet. Wenn Juppe sonst diese Säume anbringt, wie bei der Salome und ihrer Begleiterin im Johannesaltar, so dienen sie ihm zur Charakterisierung besonderen Glanzes, oder sie gehören wie bei der Wehrshäuser Figur zur majestätischen Pracht der Gottesmutter. Der Mantel aus schwerem, nicht leicht zu brechendem Stoffe, der so merkwürdig glatt über die Schultern der Elisabeth hängt, wie ihn auch die Wehrshäuser Mutter Gottes zeigt, erweist sich ebenfalls in dieser charakteristischen, glatten Behandlung an den Schultern als eine Gewohnheit der Juppischen Werkstatt; immer kehrt er wieder, an den beiden sitzenden Marien im Katharinenschrein, an der einen sitzenden Frau in der Gruppe von der Predigt des Johannes, beim St. Martin und den Bischöfen des Elisabethenaltars wie des Georgschreins. Und ganz ebenso kehrt die halbrunde Mantelfalte unter dem rechten Arm der Wehrshäuser Madonna wieder. Interessant sind, was die Bettler anlangt, die Anklänge an das Rathausrelief; der Krüppel links trägt an seinem Gurt die gleiche Ledertasche wie dort der Bettler rechts unten.

Die angeführten Züge, in denen sich trotz des unleugbaren Zusammenhangs mit der Juppeschen Werkstatt eine andere Hand als die an den Marburger Stücken tätige erkennen läßt, sind leicht zu vermehren. Die Landschaft wird planlos in dem Bestreben, den freien Raum um den Oberkörper der Elisabeth herum zu beleben. In den Typen zeigen sich weitgehende Unterschiede: die schmalen Gesichter der Marburger Schreine wachsen sich hier zu übermäßig langen, knochigen Köpfen aus, die merkwürdig großen, runden Augen treten eulenartig vor, das Betonen der Jochbeine, der wulstigen Lippen und das starke kugelige Heraustreten des Kinns wird in einer aufdringlichen Weise maniriert. Die Bewegungen sind ungeschickt und lahm.

Das Stück ist durch Wigands eigene Angabe mit 1497 ziemlich sicher datiert, gehört also zu den frühesten bekannten Arbeiten aus Juppes Werkstatt. Man könnte sich dadurch verleiten lassen, in seinen Mängeln etwas wie einen Jugendstil, ein unsicheres Tasten des noch nicht zur Reife gelangten Meisters zu erkennen. Aber wir werden weiterhin an dem großen Relief über dem Eingang

des sog. Neuen Baues auf dem Schloß nachweisen können, daß schon vier Jahre früher seine Kunst auf der Höhe aller ihrer charakteristischen Eigenschaften gestanden hat.

Zu den bemerkten Mängeln in künstlerischer Hinsicht kommen auch technische. Die Ausführung ist roh, flüchtig und ungeschickt; unvermittelt stehen die einzelnen Schnitte des Messers nebeneinander, alles ist auf die Wirkung der Polychromie zugeschnitten. Mit um so größerer Sicherheit werden wir in dem Relief eine Werkstattarbeit erkennen können, wenn wir die Persönlichkeit des Auftraggebers in Rechnung ziehen. Der kunstbegeisterte Frankenberger Altarist hat sicher bei seinen Bestellungen für den Elisabethaltar und noch einen anderen nicht mit den Auftraggebern konkurrieren können, für die Juppe gewöhnlich zu arbeiten hatte.

In dem, was noch in Frankenberg erhalten ist, können wir bei der Abrundung der Komposition getrost den ganzen Rest des Corpus sehen, und dessen relativ kleine Abmessungen scheinen gleichfalls für diese Ansicht zu sprechen.

Kapitel 7.

Das Wappenrelief über dem Portal des „Neuen Baues" auf dem Schloß.

Rechnet man die eben behandelte, wenig bedeutende, auch, wie wir gesehen haben, ihrer Ausführung nach dem Meister keinesfalls selbst zugehörige Frankenberger Arbeit ab, so ist von den bisher als juppisch erkannten Werken keines, das unter das Jahr 1511 zu setzen wäre. Und diese merkwürdige Tatsache, daß wir bei dem sonst relativ reichhaltigen Oeuvre des Meisters aus einer Periode von fast dreißig Jahren kein einziges Stück besitzen, das uns also von vornherein ein absolut sicheres Dokument seines Frühstiles sein könnte, zwingt dazu, um so sorgfältiger die Arbeit zu prüfen, die man sich bisher als die älteste der erhaltenen anzusehen gewöhnt hatte, nämlich das große, ungefähr 3 m hohe Relief vom sog. Wilhelmsbau des Schlosses, inschriftlich datiert mit 1493, dessen Zuweisung an Juppe gleichfalls durch C. Justi erfolgt war, eine Zuweisung, die ebenso wie die der Schnitzaltäre bisher unwidersprochen geblieben ist.

Es bildet den einzigen äußeren plastischen Schmuck des vom Landgrafen Wilhelm III. im Jahre 1493 errichteten und auf gewaltigen Anschüttungen an der Ostseite des Schlosses fundamentierten „Neuen Baues" [1]), eines trotz seiner Einfachheit und des sonstigen Mangels an äußeren Schmuckformen durch seine kräftigen, großen Abmessungen und die fein empfundene Einfügung in das ganze Schloßbild bedeutenden Bauwerkes mit hohem, an den beiden Giebelseiten leicht abgewalmtem Dach. Die Verbindung mit dem älteren Teil des Schlosses bewirkt die bekannte, für die Silhouette des Marburger Schlosses so charakteristische doppelte Brücke, die in ihrer heutigen Gestalt allerdings eine Erneuerung von Schäfer ist.

Obwohl architektonisch nicht mit dem Portal verbunden, stellt das Relief ebenso wie der Rathausschmuck dessen Bekrönung dar; es setzt hier sogar gleich über dem wagerechten Türsturz an, vermittelt durch ein langes, von zwei schwebenden Engeln gehaltenes Schriftband und füllt, aufsteigend in zwei Absätzen, einem

[1]) Von der plastischen Innenausstattung hat sich noch ein jetzt im Museum des Geschichtsvereins aufbewahrter Kaminsturz erhalten.

breiteren und darüber einem schlankeren, die Wandfläche über der Tür bis zum Ansatz der Brückendecke, die sich von hier aus herüberspannt.

Das Auge wird energisch hingezogen auf das große, von zwei gepanzerten Bannerträgern mit stark stilisierten Haaren gehaltene Wappen der hessischen Landgrafen; die Helmdecke, ganz in Zaddeln aufgelöst, flattert weit aus und kommt in einzelnen Ranken zwischen den Beinen der Gewappneten zum Vorschein. Das überaus hohe Helmkleinod, die Büffelhörner mit den Lindenblättern[1]), bewirkt die auffallende Ausbiegung des Rahmens nach oben[2]), darüber, in einer baldachinüberwölbten gotischen Nische, erscheinen die Brustbilder des landgräflichen Paares, bequem aufgestützt auf die vordere, durch das oberste Rahmenstück gebildete Brüstung, als ob sie einem Aufzuge zusähen. Das Spruchband, von zwei schwebenden Engeln in flatternden und sich bauschenden Gewändern zu beiden Seiten des Sockels gehalten, trägt die Inschrift:

Anno milleno quadrageno nonaquegeno
Ast terno Wilhelme, Reni here, Hassie princeps,
Fers humo sic cautem, qui prior opus habet.
Tener sub annis titulos dominia scandis.

Hier wird also das Jahr 1493 als Gründungsjahr für den neuen Bau angegeben. Eine Erwähnung dieses „Neuen Baues" geschieht aber schon 1492 in der Hofmeisterrechnung; er mag also in Wirklichkeit schon kurz vorher begonnen sein[3]). Damals nun, 1493, muß auch das Relief selbst entstanden sein, denn an ein nachträgliches Einsetzen desselben in die Mauerfläche wird man bei seinem Umfang kaum denken dürfen. Außerdem war das Haus bereits ein Jahr später im Rohbau fertig; die Rentmeisterrechnung dieses Jahres verzeichnet Ausgaben für steinfarbe am nuen buwe, ebenso hören wir, daß mit der Dielung und dem Aufsetzen des Dachstuhles begonnen ist[4]). Diese Rechnungen geben auch die

[1]) Hier charakteristischer Weise aus Metall eingesetzt.

[2]) Über eine mißverstandene moderne Nachahmung dieses Wappens bei einer Reliefdarstellung am Römer zu Frankfurt vgl. Küch i. d. Hessenkunst 1906: „Recht lehrreich ist ein Vergleich der in der Erfindung ebenso originellen wie in der Ausführung meisterhaften Arbeit Juppes mit jenem Werke seiner Nachahmer. So sklavisch sind diese verfahren, daß sie sogar die Form der Umrahmung beibehalten haben, obgleich diese nicht durch den Inhalt gefordert wird. Denn der an die Stelle des hessischen gesetzte Frankfurter Schild ist nicht durch einen Helm mit hochragender Helmzier gekrönt, bedarf also nicht der Erweiterung des Rahmens nach oben. Notdürftig und recht unmotiviert hat man dann den leeren Raum durch eine Reliefdarstellung des Römers auszufüllen gesucht."

[3]) Marburger Hofmeisterrechnung von 1492: 122½ g. vor ein qc. coppers, der sin 16 c. komen zu dem lesten gasse (Gusse) und 2 c. zu den schiebin zu den nuwen buwe.

[4]) 8 alb. Hentzen Wagenknechts frawen vor einen mesten lyms zu der steinfarbe am nuen buwe (Dinst. n. assumpt.). 16 alb. Heinrich kistener dass er dele unter den nuen buwe und unter das dach gemacht uf donerstag nach Andree. 23 alb. 2 d. Henchen kisteners von 14 dagen . . den steyndegkern dele zu bereyten unter das dach.

Möglichkeit, das Schicksal unseres Reliefs noch eine Strecke weit zu verfolgen. An der Wendeltreppe in dem Treppenturm, über dessen Portal es angebracht ist, hatten sich offenbar schon sehr bald schwere Mängel gezeigt, so daß man sich bereits im Jahre 1512 genötigt sah, eine Erneuerung vorzunehmen. Während dieser Arbeiten, die wohl in der Hauptsache im nächsten Jahre ausgeführt wurden, stützte man es durch ein Bretterdach[1]). Aber nicht immer scheint man so sorgsam verfahren zu sein. Etwas über hundert Jahre später, in der Marburger Baurechnung von 1626, taucht das Relief wieder auf: zehn g. 16 alb. 7 reichsthl. meister Adam Francken, bildhauern von Giessen, von dem alten furstlichen wappen auf dem schloss im neuen bau, so alles zerbrochen und zerstossen gewesen, auszubessern, zu renovieren und wiederumb zu ergänzen. Nach Ausweis derselben Rechnungen hatten schon vorher im gleichen Jahre umfangreiche Arbeiten zur neuen gallerie stattgefunden, also an der Verbindungsbrücke zwischen Schloß und Stockhaus, die ja, wie im Eingang des Kapitels erwähnt, direkt über dem Relief ansetzt. Durch diese Arbeiten mögen die meisten der Beschädigungen verursacht worden sein. Außerdem erhält der Bildhauer Blei für die Einziehung der Klammern und Stifte. Die jedenfalls ziemlich gründliche und umfangreiche Ausbesserung machte auch eine neue Polychromierung zum Bedürfnis, die dann im nächsten Jahre, 1627, von dem Maler Hedderich Kompf ausgeführt wurde, wofür er 30 fl. erhält. Aber auch diese Restauration hat keinen Bestand gehabt und heute ist das Ganze leider nur in einem sehr zerstörten und vernachlässigten Zustand erhalten. Der Büste des Landgrafen fehlt der Kopf, und wir müssen Küch dankbar sein, daß er in seinem schon früher zitierten Aufsatze in der Hessenkunst 1908, worin sich auch eine vorzügliche, den geistigen Gehalt des Reliefs sehr fein interpretierende Zeichnung Ubbelohdes reproduziert findet, den Nachweis erbringt, daß das Porträt Wilhelms III. in Dilichs hess. Chronik auf diesen als Vorbild zurückgeht[2]). Dort trägt er ein turbanartiges Barett, dessen Quaste über die linke Schulter nach vorn hängt, ganz ebenso, wie es noch an dem Torso zu sehen ist. Und den weiteren Beweis geben die übrigen Teile der Kleidung, der linke Ärmel mit seinem Umschlag und die breit über die Schultern fallende, dagegen über der Brust plötzlich schmal werdende Schaube. Dilich hat auch die Haltung dieses linken Armes vollständig übernommen. Besser, sogar relativ gut erhalten ist der vorzügliche, charakteristische Kopf der Landgräfin unter der großen Haube und ihrem mit einem viereckigen Brusteinsatz und weiten Ärmeln versehenem Gewand.

In dem unteren Teile des Reliefs mit dem Wappen, der ja durch Maßstab und Anordnung als Hauptstück der ganzen Komposition in die Augen

---

[1]) Marburger Rentmeisterrechnung von 1513: 10 heller vor spicherneyl geben, damit hat man breder uber das wopen am windelstein gemacht.

[2]) Vgl. auch Küch, Landgrafendenkmäler S. 159.

sticht, fehlen heute wichtige Teile, die für die vorwiegend dekorative Wirkung des Ganzen sehr bestimmend waren, nämlich die beiden, wie an den Ansätzen noch deutlich zu erkennen, weit ausgreifenden Arme der Schildhalter mit den mächtigen, den oberen Schildrand überschneidenden, stark bewegten Bannern; diese sind, entsprechend eben dem auf dekorative Wirkung der Komposition gerichteten Charakter der ganzen Anlage von ziemlicher Größe gewesen, wie noch aus den erhaltenen Ansätzen rechts und links neben der rechtwinkeligen Erhöhung des Rahmens zu erkennen ist. Das Notdürftigste ist jetzt restauriert, vor allem die abgebrochenen unteren Gesimsplatten und die sonstigen Schäden der Umrahmung. Neben einer Reihe kleinerer Stücke fehlen dem Schildhalter rechts der ganze Fuß bis beinahe zur Mitte des Schienbeines, die oberen Enden der Büffelhörner und die Extremitäten der kleinen Engel auf der nach außen gewendeten Seite.

An den leicht und ungezwungen gehaltenen Brustbildern des landgräflichen Paares gemessen wirken die riesigen Geharnischten starr, steinern. Ein bewußter Kontrast! Sie gehören zu diesem Wappen, sind stilisiert wie dessen Löwen mit den vermenschlichten Gesichtszügen. Mit sicherem Griffe erfaßt und mit feinem künstlerischen Instinkt ausgenutzt ist das Motiv der beiden in starrer Panzerrüstung steckenden, in der gleichen Bewegungsrichtung vorgesetzten Beine, das hier den Rhythmus der ganzen Komposition bestimmt, immer wieder das Auge fesselnd. Der rhythmische Ausgleich wird dann erreicht durch die Bewegungsmotive der Oberkörper, bei dem Schildhalter rechts noch durch den Unterschenkel und Fuß des hinteren Beines mit seiner kräftigen, ins Bild hineingerichteten Wendung. Auf der anderen Seite entspricht dem der energische Ruck, mit welchem sich der Geharnischte nach hinten beugt, um sich der Last des Wappens besser entgegenstemmen zu können. Hierdurch und durch das ganz gerade aufrechtstehende schwere Wappen erhält die Komposition Gleichgewicht und inneren Halt. Daß dieser Kontrapost der Figuren, besonders der rechten, eine anatomische Unmöglichkeit ist, kommt bei der beabsichtigten Stilisierung, die sich auch sonst in jeder Linie ausdrückt, etwa in den riesigen, gleichmäßig geriefelten Haarwusten, den vierkantigen Gesichtern, den langen Oberkörpern gar nicht in Betracht; im Gegenteil, der Ausdruck beharrlicher Kraft, das Gewaltige, Zeitlose der Bewegung wird dadurch gesteigert. Die Art der Stilisierung dieser merkwürdig verdrehten Schrittmotive erklärt sich vielleicht aus der Mode der überlangen Schnabelschuhe – hier übrigens ein weiterer Beweis für die frühe Entstehung des Reliefs – die den Gang stark behinderten und zu bestimmten, ziemlich schwierigen und gezierten Bewegungen zwangen, wie sie in übertriebener Form etwa heute beim Schneeschuhlaufen zu beobachten sind. Die Mode war so lästig, daß sich oft genug vor der Schlacht die Ritter dieser unbequemen Zierde entledigten. Die Renaissance behandelte ihre Wappenhalter anders, stellte sie freier auf.

Die künstlerische Urheberschaft Juppes zu erweisen, wird man zunächst auf das Elisabethrelief vom Rathaus zurückgehen, man muß sich jedoch immer dabei vor Augen halten, daß 30 Jahre, also ein Menschenalter Entwickelung zwischen diesen beiden Arbeiten liegen. Schon allein die oben gestreifte Tatsache, daß beide Reliefs eine Portalbekrönung darstellen, ohne eigentliche Tympana zu sein, weiter, daß beide direkt über den Stürzen ansetzen, rückt sie in eine gewisse Beziehung zu einander. Ebenso die Art der Reliefbehandlung, die von unten nach oben immer freier wird, die die Extremitäten und Köpfe freigibt, die Körper mit dem Grunde verbindet; endlich auch die Nischenmotive, in denen beide Stücke ihre Bekrönung finden, mit den oben fast vollständig herausgelösten, hinter der Brüstung sichtbaren Figuren. In beiden also, am Schloßrelief natürlich noch stärker, das gotische Bestreben, die Fläche von unten nach oben zu zergliedern und aufzulösen.

Den äußeren Rand der auffallend stark betonten Umrahmung bildet jedesmal ein kräftiger, in weicher Schwingung nach außen verlaufender Grat, der die Hohlkehle abgrenzt und vorn unmerklich in einen Rundstab profiliert ist. Die zarte Schwingung nach der Außenseite zu hat auch die Grabplatte Wilhelms II., und wir werden sie noch einmal bei zwei für Juppe beglaubigten Platten finden, während sie sämtlichen übrigen Hochgräbern in Marburg fehlt, vor allem denen vom Ausgang des 15. Jahrhunderts. Allerdings ist bei der frühen Arbeit diese Profilierung in ihrer Gesamtheit etwas härter.

Und diese härtere Behandlungsweise bei gleichen, zu Grunde liegenden Formen zeigt auch das Wappen. Schon seine Gestalt ist einfacher, der früheren Zeit entsprechend, hat nicht die weich geschwungene des jüngeren, dem bereits die Beziehung auf den praktischen Gebrauch des Schildes verloren ging. Dagegen entspricht die Einpassung der Tiere und Sterne in den Raum: bei dem jüngeren Stück natürlich wieder weicher, eleganter; ebenso links oben der nassauische Löwe mit seinem vermenschlichten Gesicht, den runden Ohren und dem in zwei Wellen herabfließenden Bart. Auch die knuppige Behandlung der Zehen kehrt wieder. Ganz übereinstimmend ist die Art, wie der lange, in drei umgerollte Zaddeln ausschwingende Schwanz mit seiner ebenfalls zaddelig behandelten mittleren Haarquaste zur Ausfüllung des freien Raumes benutzt ist; und in den beiden Herzschilden kehrt diese Behandlungsweise wieder, nur – charakteristischer Weise wieder bei beiden – die Schwanzseite nach innen gewendet. Daß dies tatsächlich nicht etwa heraldische Eigentümlichkeiten, sondern solche unseres Meisters sind, lehrt ein Blick auf die älteren Totenschilde, auf das Wappen am Grabmal Ludwigs I. und auf die später zu besprechende Grabplatte des hessischen Erzbischofs Hermann von Cöln († 1508)[1]. Selbst in dem von Gerhart von der Leyten,

[1]) Vgl. darüber das im folgenden Kapitel Gesagte.

also einem Marburger, gemalten Totenschild findet sich eine andere Stilisierungsart. Die Sterne von Ziegenhain und Katzenelnbogen zeigen etwas schmalere Strahlen, was durchaus dem härteren, eckigeren Charakter der früheren Arbeit entspricht.

Daß Juppes Reichtum an rein dekorativen Zierformen nicht allzugroß ist, daß er sich sogar nicht bemüht, diese im Einzelnen ständig zu variieren, hatten wir schon am Dekor des Hochgrabes und an den Schnitzaltären nachgewiesen, besonders an den Kapitellen. Als reine Zierform können wir auf unserm Relief außer dem Geschlinge des Baldachins nur die merkwürdig stark aufgezaddelte Helmdecke ansprechen. Und zwar besteht die einzelne Ranke jedesmal aus einem schmalen Blatt mit durchgehender, kräftiger Mittelrippe, in, gewöhnlich drei, sich umrollende Spitzen endend. An drei Stellen kommt eine aus diesem Schema entwickelte Helmdecke in Juppes besprochenem Werk vor: auf der Bildnisplatte Wilhelms des Mittleren, hier schlank, preziös wie die ganze Arbeit gehalten, in kleinerem Format an dem geschnitzten Miniaturwappen oben an der Halle rechts im Johannesschrein und dann noch einmal wieder in dekorativer Breite an dem Marburger Wappen, das der Löwe des Rathausreliefs in seiner rechten Tatze trägt.

An den beiden Wappenhaltern fallen die langen Nasen und vor allem die breiten und kräftig entwickelten Unterpartieen auf. Wollte der Meister damit den Eindruck der kriegerischen, der brutalen Energie hervorrufen? Es hat diesen Anschein und der Zweck ist damit erreicht; weder die Engelköpfe unten, noch der der Landgräfin zeigen diese Abnormität. Läßt man sich durch diesen Ausdruck nicht beirren und vergleicht das Gesicht des rechten Wappenträgers mit einem der Köpfe aus den Schnitzaltären, etwa dem des nach vorn blickenden Bischofs der Translationsszene im Elisabethenaltar, so ist man erstaunt über die Ähnlichkeit. Die gleiche Einsenkung der Stirne an der Nasenwurzel, das gleiche Herunterbiegen des Stirnknochens an der oberen Augenhöhle, die fast bis an den Ansatz der Nase reichende Kuppe des Jochbeins, vor allem aber die drei parallelen, nach unten immer vergrößerten Fältchen unter Augenlid, Nase und Lippenende. Auch der das Gesicht unten stark in die Breite ziehende kräftig ausgebogene Kinnbacken ist vorhanden.

Wie aber der Meister sich von einer gewissen gotischen Spitzigkeit immer stärker zur Breite seiner späten Arbeiten entwickelt hat, dafür vergleiche man die kräftige, sicher und fest zugreifende Hand der Elisabeth vom Rathausrelief mit den viel zu kleinen, noch recht dünnen, zwar schon scharfgratigen, aber nicht so gelenkkräftigen der Gewappneten und der Landgrafenbüsten.

Um bei unserm Relief Juppes Urheberschaft zu erweisen, mußte man sich doch stärker an die ornamentalen Teile halten, da gerade das Figürliche wegen seiner in stilkritisch wichtigen Teilen starken Zerstörung nicht in so bestimmender Weise herangezogen werden kann. Besonders gilt das von den Landgrafenbüsten im Oberteil, von denen gerade die wichtigste, der Kopf Wilhelms, fehlt, für dessen stilkritische Beurteilung auch Dilichs Stich nicht ausreicht.

In ihrer momentan erfaßten Bewegung gemahnen diese Büsten lebhaft an die Straßburger Arbeiten Niklas Gerhaerts von Leyden[1]) oder seiner Nachfolger, und sie weisen auch, wie noch später zu betonen sein wird, auf den gemeinsamen Urquell, aus dem beide Meister schöpften, hin, auf die Niederlande. Von dort her ist überhaupt erst, wie bei Niklas Gerhaert deutlich zu sehen, diese Art nach Deutschland gedrungen, Halbfiguren unter einer Nische hinter einem Brüstungssims erscheinen zu lassen, wie es ja auch ähnlich Leydens Epitaph in der Johanneskapelle des Straßburger Münsters zeigt.

Auch die Gesichter der unteren Engel sind zerstört, es bleibt uns also allein der Kopf der Landgräfin. Ohne Zweifel ist es ein Porträtkopf und zwar ein sicher nicht geschmeichelter, wie die starke, hängende Unterlippe beweist. Die Oberlippe scheint dagegen schmal und hart, von ihren Enden biegen beinahe rechtwinklig Steilfalten ab, weich hineingebettet in die vollen, fleischigen Wangen, und auch das kleine Kinn zeigt sich umrahmt von einer deutlich zu spürenden, aber weich eingetieften Faltenrinne. Fleischig und stark ist auch die Nase, sie verbreitert sich nach unten zu sehr auffällig und hat die kräftige, kugelige, etwas vorn überhängende Spitze, wie sie ganz ebenso die Salome aus dem Johannesaltar zeigt, wie sie aber auch in ähnlicher, nicht immer so ausgeprägter Weise an anderen Frauenköpfen Juppes zu finden ist, etwa bei der Begleiterin der Salome, oder aber auch an der Elisabeth vom Rathaus. Die schräg nach unten abfallenden Augen mit den kräftig ausgeschwungenen unteren Lidern teilt sie mit einer ganzen Anzahl von Juppeschen Figuren, voran mit der eben erwähnten Elisabeth. Eine Reihe von Analogien geben auch die beiden Frauen aus der Predigtszene des Johannesaltars mit den großen, glatten Hauben, besonders die vorn sitzende, die ebenfalls das runde fleischige Gesicht mit den weichen Steilfalten an Nase und Mundwinkel, das schwache Doppelkinn, die gleiche, unten breite, oben energisch sich verjüngende, mit doppelt geschwungenem Rücken versehene Nase und die scharf gezeichneten, nach unten ausbiegenden Augenlider zeigt; bei der flächig und vorn absolut faltenlos gegebenen Haube setzen die durch deren Zusammenknüpfen am Hinterkopf bewirkten Faltenbildungen erst seitlich in der Gegend des Ohres ein, das hier wie dort darunter hervortretende, die Ohrmuschel bedeckende Haar ist in strengem Knoten zusammengehalten, der nach außen durch das Durcheinanderflechten der Strähnen wie gebuckelt erscheint.

Bei der früheren Arbeit könnte allerdings die Halspartie als nicht so sorg-

---

[1]) Vgl. Aug. Rich. Maier, Niclaus Gerhard van Leiden, Stud. z. deutsch. Kunstgesch. Nr. 131 Straßburg 1910. Dazu F. Ottmann, Das Grabmal Kaiser Friedrichs III. in der Wiener Stephanskirche in den Mitteilungen der K. K. Zentralkomm. 3. Folge V, 1906, S. 78. Zuletzt M. Loßnitzer, Veit Stoß. Leipzig 1912 S. 67 ff. und passim. Vgl. dazu auch besonders das der Schule des N. van Leiden entstammende kleine Relief vom Portal des Passauer Rathauses, abgeb. bei Loßnitzer Taf. 28.

fältig im Einzelnen durchgebildet erscheinen; sie wirkt voller, fleischiger; jedoch ist der Gedanke dabei nicht abzuweisen, daß auch dies auf die porträthafte Wiedergabe der landgräflichen Büste zurückzuführen sei.

Das Faltenwerk ist noch am eingehendsten bei den Engeln zu studieren. Sie sind vorzüglich zu nennen in ihrer Bewegung, geistreich in der Linienführung; es herrscht ein auffälliges Bestreben, die Bewegung im Ganzen zu bannen in einen streng geschlossenen Umriß. Und das in so starkem Maße, daß direkt auf die akzentuierende Wirkung der Polychromie hingearbeitet ist. Bei dem rechten Engel vielleicht am charakteristischsten! Zunächst ein System von parallelen, auf den ausgestreckten rechten Arm zulaufenden Falten, die dann, nach oben umschwingend, immer stärker divergieren, zuletzt ganz oben sich wieder zusammenschließen. Als Richtung gebende, das Auge führende Linien heben sich der perlenbesetzte Mantelsaum und das vordere, durch Anwehen der Gewandung an den Oberschenkel herausgepreßte Bein deutlich heraus; den Raum zwischen dem oberen Teil der Mantelborte und dem Unterschenkel füllen unter sich parallele, hin und her laufende Querfalten aus, die charakteristischer Weise wieder in die gleiche Richtung mit den unteren Parallelzügen vom Gewand gebracht sind. Ähnlich komponiert ist der andere Engel, nur daß Mantelsaum und Gewand ihre Funktionen vertauscht haben.

Dieses linienschöne Einordnen der Faltenzüge in einen geschlossenen Umriß, diese Vorliebe für ein Rhythmisieren der ganzen Erscheinung durch Parallelmotive hatten wir als besonderes Charakteristikum von Juppes Schaffensweise fast an allen behandelten Stücken feststellen können, am bestimmendsten wohl bei der Mutter Gottes aus Wehrshausen und an den Figuren des Katharinenaltars. Auch die auffallend breiten, plastisch herausgearbeiteten Säume hatten wir öfter in Juppes Werk beobachten können. Der Meister liebt es geradezu, sie gewissermaßen als Gerüstlinien für das Linienspiel der Gewänder zu verwerten; am deutlichsten ist dies wohl an der Wehrshäuser Madonna zu sehen, besonders an ihrer — hier nicht abgebildeten — rechten Seite; aber auch die knienden Diakonen in der Mittelnische des Georgenaltars, gewisse Figuren aus dem Elisabethen- oder Johannesschrein, auch das Frankenberger Stück geben Belege dafür. Späterhin werden sie uns weiter begegnen. In der Bewegung ähnliche Motive — allerdings in stark verkleinerter und vereinfachter Weise — läßt besonders noch eine Figur anklingen: die kleine Aja der Georgsszene im Georgs- und Martinsaltar.

Jedoch ist bei allen Übereinstimmungen im Kompositionsschema, im Prinzip der Linienführung festzustellen, daß auch hier wie am Wappen die technische Behandlung härter, eckiger im Einzelnen ist; wo sich Knicke bilden, stoßen die Falten spitziger gegeneinander.

Aber, wenn auch dies Alles für eine persönliche Urheberschaft Ludwig Juppes an dem Relief zu bewerten wäre, könnte nicht ebenso gut der Meister

des Reliefs eine andere, künstlerische Persönlichkeit gewesen sein, von der Juppe seinerseits abhing, deren Schüler er war? Dagegen spricht jedoch zu Vieles. Wir glauben, späterhin noch einwandfrei die Werkstatt des Meisters feststellen zu können, der Juppe in der Hauptsache heranbildete, der auch seinem Stil die Richtung gebenden Impulse aufgeprägt hat: dieser Meister ist aber gewiß nicht identisch mit dem des Schloßreliefs. Marburger könnte der angenommene andere Lehrer nicht gewesen sein, das geht aus dem von uns schon im Eingang betonten merkwürdigen Schweigen der sonst so ausgiebig fließenden urkundlichen Quellen gerade über Plastiker hervor, und in Marburg selbst gibt es auch außer eben Juppes Arbeiten kein einziges diesem näher verwandtes Stück. Das ist schon auffällig. Und auch im Umkreise Hessens und darüber hinaus ist mir kein Werk bekannt geworden, das derartige nähere Beziehungen zu diesem aufwiese.

Es bleibt, um die Kette der Beweise für Juppes Urheberschaft zu schließen, nur noch übrig, die urkundlichen Zeugnisse zu befragen. Eine das Werk direkt für Juppe beglaubigende Urkunde ist ja nicht vorhanden, aber erinnern wir uns, daß der Meister von 1492 bis 1495 von Marburg mit Ausnahme einer halbjährlichen Unterbrechung im Jahr 1493 ständig entfernt war. Das gibt nun mit ziemlicher Gewißheit den Schlüssel. Aus der Baugeschichte des Stockhauses, aus gewissen heraldischen und kostümlichen Eigentümlichkeiten, unterstützt durch die Inschrift, hatten wir den Termin der Anfertigung unseres Reliefs mit ziemlicher Sicherheit auf das Jahr 1493 festlegen können. In der Sommerbede dieses Jahres, also in der Zeit der stärksten Bautätigkeit, wird Juppe wohl aufgeführt, hat aber nichts zu bezahlen. 1492 war er demnach bereits unterwegs gewesen — auch das Ziel der Reise werden wir späterhin nachweisen können — wird aber von dem baueifrigen Landgrafen wieder zurückgerufen, um für ihn das Relief zu arbeiten. Und auch die Tatsache, daß er in dem halben Jahre seiner Anwesenheit — diese Zeit mag zur Ausführung der Arbeit genügt haben — nichts zu bezahlen hat, gibt einen weiteren Wink: es wird sich um eine für die Dauer dieser Arbeit vom Landgrafen für ihn bei der Stadt erwirkte Steuerfreiheit zur Entschädigung für den durch die unvermutete Reiseunterbrechung geschädigten Meister gehandelt haben, wie das in solchen Fällen üblich war und gerade auch für Marburg aus früherer Zeit mehrfach belegt ist[1]). Wir dürfen also auch diese Arbeit mit gutem Recht für Ludwig Juppe in Anspruch nehmen, was bei ihrem früheren Datum und bei dem Mangel an Werken für die weitere Zeit bis in den Anfang des nächsten Jahrhunderts hinein für uns umso wichtiger ist, als sie den jungen Meister bereits auf einer äußerst beachtenswerten Höhe seiner Kunst zeigt.

Das ansprechende Motiv der Halbfiguren in den Nischen, wie es das Relief am Wilhelmsbau zeigt, hat offenbar Schule in Hessen gemacht. Es findet sich

[1]) Vgl. das in Kap. 1 darüber Gesagte.

in ganz ähnlicher Verarbeitung wieder auf dem Epitaph des Wolf von Wolfskehl († 1534) und seiner Frau Ottilia († 1543) in Leustadt[1]), nur daß hier natürlich die Formen schon in die Renaissance übersetzt sind. Die Büsten sind zwar enger aneinandergedrängt, aber ähnlich legt sich der Arm der Frau auf die Brüstung; das Ganze kennzeichnet sich deutlich als auf das Marburger Relief zurückgehend. Von der gleichen Hand, soweit nach der Zeichnung geurteilt werden kann, stammt der Grabstein der Elisabeth Riedesel († 1523) in Großendorf[2]). Hier wiederholt sich das Motiv noch einmal in einer einzelnen Frauengestalt.

Die oben schon besprochene, für unsern Meister so charakteristische Form der Wappenzaddeln kehrt in gleicher Behandlung wieder an einem kleineren Einzelwappen über dem nach der Stadt führenden Schloßtor. Auch in seiner technischen Behandlung entspricht es dem Vorigen. Der Löwe ist derselbe wie der des Herzschildes auf dem größeren Wappen und auf dem Elisabethenrelief am Rathaus. In vereinfachter Form findet sich auch die Rahmung durch eine kräftige Hohlkehle wieder. Auch diese Arbeit darf mit Sicherheit der Werkstatt Juppes zugewiesen werden, ein interessanter Beleg für die mehr dem Kunsthandwerk angehörigen Aufträge, die ihm zufielen. Das kleinere Wappen wird einige Jahre später entstanden sein, gegen 1500 hin, als man nach der Fertigstellung des Wilhelmsbaues den neuen südlichen Weg anlegte. Damit scheint ein Vorrücken der Torfront nach außen Hand in Hand gegangen zu sein und im Anschluß daran die Anbringung des Wappens, das ja auch schon äußerlich fortgeschrittenere Formen zeigt.

Das Relief des Schlosses hat ganz offenbar das Vorbild, wenn nicht sogar den Anlaß für den späteren Portalschmuck des Rathauses gegeben. Die Ähnlichkeiten der Anlage sind ja so groß, daß der Gedanke berechtigt ist, daß man sich im Vertrag mit dem Künstler ausdrücklich auf seine für das Schloß geleistete Arbeit bezogen und für das Rathaus etwas Ähnliches in Aussicht genommen hat.

[1]) Vgl. K.-D. Hessen, Kreis Büdingen, S. 189 und Hessenkunst 1911 S. 10.
[2]) Vgl. K.-D. Hessen, Kr. Büdingen, S. 37.

Kapitel 8.

Die Totenschilde Wilhelms II. und Wilhelms III., die Grabplatten Wilhelms III. und der Jolantha von Lothringen.

Es bleibt noch übrig, eine Gruppe von Arbeiten zu besprechen, deren Zuweisung an Ludwig Juppe auch unter die Verdienste Küchs um unseren Meister gerechnet werden muß [1]).

Es sind Grabplatte und Totenschild Wilhelms III. († 1500), der Totenschild Wilhelms II. († 1509), dessen Tumba schon oben eingehend besprochen wurde [2]), sowie die Grabplatte seiner 1500 verstorbenen ersten Gemahlin Jolantha von Lothringen. Trotz der Verschiedenheit des Materials – die Totenschilde sind aus Holz, die Grabplatten in den Stein eingebettete Bronzegüsse – zeigen sie so übereinstimmende Züge in der Behandlung des Details, daß sie nur auf ein und denselben Künstler zurückgehen können.

Der Totenschild Wilhelms III. hält sich an eine auch sonst im 15. Jahrhundert gebräuchliche Form [3]): der landgräfliche Wappenschild, so wie wir ihn schon vom Rathaus- und Schloßrelief her kennen, mit Helm, Zimier und ganz in Rankenwerk aufgelöster Helmdecke ist einem größeren, runden Brett aufgeheftet, das in zwei konzentrischen Reihen an seinem Rande die Inschrift trägt: In jaren nach crist unsers hern geburt funftzehenhundert den montag nach sant veltins tag ist gestorben der Irleuchte hochgeborn furst und her Wilhelm lantgrave zu hessen grave zu Katzenelnbogen zu dietz zu ziegenhain und zu nidde . des sele got genade + .

Die Tafel hängt jetzt an dem Wandpfeiler links vom Georgsaltar im Landgrafenchor, etwa in der Höhe der Kapitelle des Maßwerks der unteren Fenster-

---

[1]) Vgl. Landgrafendenkmäler S. 196–199 und S. 214.

[2]) Kap. 2.

[3]) Überaus zahlreiche Beispiele dieser Art finden sich in der Nürnberger Lorenzkirche, wo sie fast ganz an die Stelle der Epitaphien treten. Ein sehr reichhaltiges und gutes Abbildungsmaterial ist dargeboten in M. Gerlach, Totenschilder und Grabsteine, Wien 1896. Daraus sind besonders zu vergleichen Taf. 2, 3, 8, 9, 11, 21, 30, 32, 47, 51, 54.

reihe, ihr gegenüber am rechten Pfeiler der Totenschild Wilhelms II. Beide sind neu und fehlerhaft bemalt.

Der eigentliche Wappenschild, ein einfacher Dreiecksschild mit ausgebauchten Seiten, ist in die untere Hälfte der Scheibe so eingepaßt, daß er oben und unten Mittelpunkt und Peripherie berührt, dagegen ragt der Helm mit seinen ähnlich wie auf den beiden Reliefs des Schlosses oben eng zusammenstoßenden Büffelhörnern darüber hinaus.

Küch hat schon auf die Vergleichsmomente, die das große Wappen des Wilhelmsbaues für die Behandlung des Dekors bietet, hingewiesen[1]) und eine Herstellung durch Juppe ebenso wie die Anfertigung der Schnitzformen für die beiden Grabdenkmäler aus äußeren Gründen wahrscheinlich gemacht. „Da die Entstehung der Totenschilde immerhin neun Jahre auseinanderliegt, wird man weniger an einen auswärtigen, denn an einen einheimischen Künstler denken, zumal da Marburg eine Kraft wie Ludwig Juppe ihr eigen nannte."

Entscheidend sind aber vor allem die stilistischen Momente. Wir hatten als immer wiederkehrende Form der einzelnen Zaddeln der Helmdecke an den Wappen ein langes, rinnenförmiges Lanzettblatt mit starker Mittelrippe festgestellt, das in drei kurze, sich umrollende Spitzen endet[2]). Und zwar zeigen sich diese Zaddeln in den beiden Wappenreliefs des Schlosses am stärksten übereinstimmend, also gerade die, die auch zeitlich am meisten in seine Nähe zu rücken sind, vor allem das ungefähr in dieselbe Zeit zu setzende kleinere Wappen vom Schloßtor. Man muß natürlich die Unterschiede der Holz- und Steintechnik in Rechnung ziehen; demgemäß sind am Totenschild die Blätter noch härter und schmäler, tiefer unterschnitten. Dasselbe zeigt sich ja auch bei den Lindenblättern an den Büffelhörnern. Am Relief des Wilhelmbaues umging Juppe dies dadurch, daß er metallene Lindenblätter einsetzte.

Der eigentliche Schild hat in seiner einfachen Form, der erhabenen Randleiste und den geschnitzten, die Felder fast vollständig ausfüllenden Löwen und Sternen eine auffallende Ähnlichkeit mit dem, wie wir urkundlich wissen, 1484 entstandenen älteren Totenschild Heinrichs III. († 1483), den Küch vermutungsweise Peter Mox dem Jüngeren geben will[3]); allerdings steht der jüngere Schild in der technischen Behandlung wesentlich höher. Der Totenschild Heinrichs ist jedenfalls in der Reihe der Landgrafenschilde der letzte vor dem Wilhelms, und so ist nicht ausgeschlossen, daß, als man die Anfertigung des Totenschildes Wilhelms III. einem Künstler vergab, auf den älteren Schild Bezug genommen und etwas Ähnliches verlangt wurde.

---

[1]) Landgrafendenkmäler S. 197.

[2]) Vgl. das im vorhergehenden Kapitel darüber Gesagte.

[3]) Vgl. Landgrafendenkmäler S. 214.

Es ist allerdings nicht zu leugnen, daß die Tafel als Ganzes einen etwas nüchternen Eindruck macht, zu sehr wie nach geometrischen Grundsätzen konstruiert aussieht mit der etwas steifen Wappenform, den zwei konzentrischen Kreisen der Inschrift und der genau in den innersten Kreis hineingepaßten Helmdecke. Aber auch dies macht es wahrscheinlich, daß der Künstler an das Schema des älteren Schildes gebunden war und so nicht zur vollen Entfaltung seiner eigenen Gedanken kommen konnte.

Einen wesentlichen Fortschritt, vor allem in Bezug auf Entwickelung und Disposition des Ganzen aus dem gegebenen Thema heraus, zeigt der andere, neun Jahre später entstandene Totenschild Wilhelms III. Die Inschrift: Im Jar VX^{c} und Ander uff mittwochen nach S. Kilian ist mit tod abgescheiden der durchluchtig hochgebornn furst und herre herr Wilhelm der mittler landgrave zu hessen zu Katzenelnbog̃ zu dietz zu ziegenhain un̄ zu nidda d. g. g. ist vollständig abgetrennt und auf einem besonderen, mit einer schmalen Rahmenleiste versehenen Brett unter den eigentlichen Totenschild gehängt, bildet also optisch genommen eine Art Untersatz, eine Predella. Dadurch war zweierlei erreicht, einmal eine bessere Lesbarkeit derselben, und fürs andere brauchte der Meister in der ornamentalen Ausgestaltung der Tafel und des darauf gehefteten Wappens keine Rücksicht mehr auf sie zu nehmen.

Es sind drei Hauptrichtungen, nach welchen die beweglicheren Teile eines vollständigen Wappens, Kleinod und Helmdecke, auseinanderstreben. Daraus entwickelt Juppe die Form des Brettes, das den Hintergrund für das Wappen abgeben sollte. Er paßt das Ganze in einen dreipaßförmigen Rahmen ein, von dem jeder Bogen einen dieser Teile aufzunehmen hatte, während der über die untere Einbiegung des Dreipasses hervortretende Schildfuß gewissermaßen das Statische, die Basis in Verbindung mit der darunterhängenden Inschriftplatte betont. Auf den rechts und links vom Helm freibleibenden Teilen des obersten Bogens bringt er die Jahreszahl 1509, darüber ein großes W, umrahmt von drei Kreuzen, an.

Durch diese freiere Gestaltung des Hintergrundes war es nun auch möglich, die in dem anderen Totenschild durch den inneren Kreis noch streng zusammengehaltenen Zaddeln zu breiterer dekorativer Wirkung zu entwickeln. Das Ganze ist reicher ausgestaltet, der Helm größer, zierlicher im Einzelnen, breiter in seiner malerischen Wirkung, die Büffelhörner stehen etwas weiter auseinander, der Wappenschild zeigt eine ganz andere, zierlich geschwungene Form, die in der Mitte steht zwischen der des kleineren Schloßwappens und der hl. Elisabeth vom Rathaus.

Die Behandlung der Tiere darauf entspricht ganz denen auf dem großen Schloßwappen[1]). Vor allen Dingen zeigen sie noch die merkwürdigen, geteilten

[1]) Es sei hier auch bemerkt, daß die technische Ausführung des entsprechenden Wappenschildes (nicht der anderen Teile) eine mindere Hand verrät.

und zangenförmig gekreuzten Schwänze der Leoparden von Diez, die auf dem viel jüngeren Rathausrelief später wieder so verbunden werden, daß man die Teilung erst bei genauerem Hinsehen merkt. Auch die Behandlung der anderen Löwen läßt bis ins Einzelne gehende Vergleiche zu. Leider ist ebenso wie bei dem anderen Totenschild die heutige Wirkung sehr geschwächt, besonders stören die mit einem undurchsichtigen dicken Rot angestrichenen Löwen.

Die einzelne Ranke der Helmdecke ist hier noch schmäler geworden, sie erinnert stärker als an die beiden Schloßreliefs an die Helmdecke des sieben Jahre später entstandenen Grabmals des gleichen Fürsten.

Was diesen beiden Totenschilden nun ein ganz besonderes Interesse verleiht, ist, daß sie die letzten Zeugen einer Entwickelung sind, die wir, ähnlich wie bei den Grabmälern, in ihren einzelnen Phasen Schritt für Schritt mit in Marburg erhaltenen Beispielen belegen können, was ja selbst in Nürnberg trotz der großen Zahl der erhaltenen Totenschilde nicht möglich ist.

Diese setzen schon kurz vor der Mitte des 13. Jahrhunderts mit dem Totenschild Konrads I. († 1240, also jedenfalls kurz danach entstanden) ein[1]). Die früher herrschende Ansicht, daß diese älteren Schilde Kampfschilde, nicht Totenschilde seien, die Paul Ganz[2]) auch für den bekannten Seedorfer Schild verfocht, ist längst durch die Forschungen Schenks von Schweinsbergs[3]) und Küchs[4]) mit überzeugenden Gründen widerlegt worden.

So stellen sich die älteren Totenschilde, unter denen als ganz besonders wertvolle Stücke der erwähnte des Landgrafen Konrad, sowie der etwa 65 Jahre jüngere Schild Heinrichs I. († 1308) zu nennen sind, ebenso wie die ganze Reihe der ungefähr gleichzeitigen dar als wirkliche Reiterschilde, nur in Format und künstlerischer Ausführung den eigentlichen Kampfschilden überlegen[5]). Es bildet sich zunächst auch nicht etwa ein bestimmter Typ, die Schilder folgen vielmehr durchaus den herrschenden Zeitformen. Daß die der Dynasten reicher in ihrer Ausstattung waren, nimmt nicht Wunder. So präsentiert sich der wahrscheinlich dem 1471 verstorbenen Landgrafen Ludwig zugehörige Totenschild in der eleganteren Form einer stark konkav gekrümmten Renntartsche mit dem aufgemalten vollständigen Wappen der hessischen Landgrafen, mit Helm, Decke und Kleinod.

---

[1]) 13 dieser Schilde, z. T. mit ihren Rückseiten, finden sich nach Bickellschen Photographien reproduziert nebst genauer Beschreibung bei F. Warnecke, Die mittelalterlichen heraldischen Kampfschilde in der St. Elisabethenkirche zu Marburg, Berlin 1884.

[2]) Paul Ganz, Gesch. d. heraldischen Kunst in der Schweiz im 12. und 13. Jahrhundert, Frauenfeld 1899, S. 26 ff.

[3]) Freiherr Schenk v. Schweinsberg i. d. Quartalsblättern des hist. Vereins für das Großh. Hessen, Jahrg. 1889 Nr. 3, Darmstadt 1889 (Vortragsreferat).

[4]) Landgrafendenkmäler S. 204–215.

[5]) Man behielt zunächst sogar die vollständige Beriemung bei. Vgl. P. Ganz a. a. O. sowie die Bickellschen Beschreibungen der Schilde bei Warnecke a. a. O.

Im 15. Jahrhundert formen sie sich immer mehr nach ihrem eigentlichen Zwecke, der Erinnerung an den Toten zu dienen, Gedächtnisschilde zu sein, um. Die in der betreffenden Zeit übliche Schildform wird zunächst beibehalten, darin erscheint aber häufig nicht nur das eigentliche Schildbild allein, sondern wie bei den angeführten Beispielen das ganze Wappen, und, was für die späteren Formen besonders wichtig ist, mit einer Inschrift über den Inhaber und seinen Todestag auf einem Spruchband versehen. Mit dieser Inschrift wird aus dem Totenschild eine Erinnerungstafel in Schildform, der Schild als solcher verliert seine Selbstständigkeit. Natürlich hängt auch dies mit der Entwickelung des gesamten Waffenwesens zusammen, das bei der vollkommener werdenden Ausbildung des Krebses auf der einen Seite, mit dem Aufkommen der Feuerwaffen und des Landsknechtswesens auf der anderen den Kampfschild zu einem immer stärker entbehrlichen Requisit machte.

Zwei Schilde sind es besonders, die den Übergang zu den Juppeschen Totenschilden vermitteln: der des Ewart Rode aus dem Jahre 1465[1]) und der des 1478 verstorbenen jungen Landgrafen Ludwig, das Werk Gerharts von der Leyten.

In dem Schild Ewart Rodes erinnert nichts mehr, wenigstens äußerlich, an die Form des Kampfschildes, als das noch die Schildform bewahrende größere Brett, dem das eigentliche geschnitzte Wappen in Form einer Tartsche mit Helm, Kleinod und der das Ganze einrahmenden, in Ranken aufgelösten Helmdecke aufgeheftet ist. Die Schrift mit der Angabe des Todesdatums ist auf das Brett verwiesen. Wird hier wenigstens noch äußerlich durch Material und Form die Erinnerung an die ursprüngliche Entstehung der Totenschilde gewahrt, so ist diese bei dem nur 13 Jahre jüngeren Totenschild Ludwigs vollkommen verschwunden, sodaß man von einem Schild nur in übertragener Bedeutung sprechen kann. Das Ganze ist der Malerei überlassen[2]): Eine viereckige Tafel von roter Grundfarbe, darauf das sauber und geschmackvoll gemalte Wappen der hessischen Landgrafen; der freibleibende rote Grund wird belebt durch das Spruchband mit der Inschrift: A° dm̄ M° CCCC° LXXVIII obiit der ho geborn forste lodewyg lātgraue tzu hessen.

---

[1]) Vgl. die Abb. bei Warnecke a. a. O. Taf. 15 u. S. 35.

[2]) Charakteristisch für den Gedanken aber einer solchen Darstellung und die Erinnerung an die älteren Stücke ist, daß man trotzdem noch von einem Schild spricht; vgl. den Eintrag der Fleck'schen Rechnung v. 1478: 1 guldin gebin meistir Erharde dem moler uff mitwochen nach Lucie virginis von dem schilde zu molnde als zum dutzschen huse pobir myns jungen hern seligen grab. Vgl. Küch, Landgrafendenkmäler S. 191. Bei dem nächsten, 1484 aufgehängten Totenschild des Landgrafen Heinrich III. ist ja wieder die Schildform verwendet, demgemäß bemerkt auch der betreffende Eintrag: 17 alb. 2 heller gebin Marcus zum dutzschen huse uf mitwochen nach Jubilate von myns herren seligen schilde ufzuhangen und von siner yarczide zu luden. Vgl. Küch a. a. O. S. 207. Andernfalls hätte man sicher beim Totenschild Ludwigs von einer tafel gesprochen.

Natürlich geht eine solche Entwickelung nicht konsequent vor sich, der diesem folgende Landgrafenschild Heinrichs III. von 1484, den wir ja vorhin schon als zu Juppes Arbeit in einer gewissen Beziehung stehend erwähnt haben, kehrt zur einfachen Schildform zurück und nimmt so die ältere Tradition wieder auf. Aber auch wieder in gewandelter Gestalt: er bewahrt wohl äußerlich die Schildform, trägt aber die Bilder in geschnitztem Relief, das Ganze durch eine erhöhte Randleiste eingerahmt. Bei den älteren Schilden näherte sich die Technik, bis zu einem gewissen Grade wenigstens, der bei den wirklichen Kampfschilden gebräuchlichen – Stuckrelief mit überlegter Leinwand auf dem glatten Grunde des Brettes [1] –, hier hat sie sich ganz davon abgewandt.

Eine ältere Übergangsform zu diesem Schild stellt der jetzt am nordsüdlichen Vierungspfeiler der Kirche hängende, wohl noch ins 14. Jahrhundert gehörende Landgrafenschild dar, dessen Beziehung auf eine bestimmte Persönlichkeit ungewiß ist. Er zeigt noch die älteste Form mit dem aufrechten Löwen, aber nicht mehr in der alten Stucktechnik aufgelegt, sondern schon in geschnitztem Relief.

Die direkte Vorstufe – für Marburg wenigstens – zu Juppes beiden Schilden bietet der des Ewart Rode. Es bedurfte nur einer Abrundung des dort noch schildförmig gehaltenen Brettes, das ja in solcher Form auch für die bei dem Schilde eines regierenden Landgrafen erforderliche Inschrift kaum ausgereicht hätte, um eine solche Lösung der Aufgabe zu bewirken, wie wir sie in Juppes Arbeit vor uns haben. Juppe ist ja dann in seinem zweiten Schild noch weiter gegangen, hat die Inschrift aus der eigentlichen Wappentafel ganz ausgeschieden und so einen ohne Zweifel künstlerisch wesentlich harmonischeren Eindruck erzielt.

Ob die zunächst in dem Schilde Wilhelms III. erreichte Lösung tatsächlich Juppes künstlerisches Eigentum ist, ist eine andere Frage, die an sich mit der an der Hand der in Marburg selbst erhaltenen Beispiele skizzierten Entwickelung der Totenschilde nichts zu tun hat. Es ist aber nicht anzunehmen, vielmehr handelt es sich wohl, da bereits schon aus früherer Zeit ähnliche Arbeiten in großer Anzahl vorliegen, um eine einfache Aufnahme dieses Typs, für den vielleicht Beispiele in Marburg selbst vorhanden waren, oder deren Bekanntschaft ihm auf seinen Reisen oder sonst irgendwie vermittelt wurde. Ich verweise für solche älteren Beispiele auf die betr. Abbildungen in dem Gerlachschen Werk sowie in Ströhls Wappenatlas [2]. Es scheint da eine Verschmelzung mit den eigentlichen Erinnerungstafeln vorzuliegen, wie sie etwa zum Gedächtnis der Stiftung einer Messe oder eines Seelgerätes aufgehängt wurden; auch dafür finden sich aus relativ früher Zeit Analoga, die den gleichen Typ zeigen [3].

[1] Vgl. das über die Technik bei Warnecke a. a. O. Gesagte.

[2] Stuttgart 1889.

[3] Vgl. Ströhl a. a. O. Tafel LXVII, Fig. 4, Gedächtnisschild Ludwigs von Pienzenau. Noch heute werden Schilde in ähnlicher Form zur Erinnerung an Wallfahrten usw. in gewissen Kirchen aufgehängt Die Kevelaerer Wallfahrtskirche birgt z. B. eine Menge davon.

Die im gleichen Jahr, 1505, entstandenen und von einem der Söhne Gerharts von der Leyten polychromierten Grabplatten[1]) zeigen unter einander dasselbe Dekorationssystem: Die eigentlichen Wappen sind eingefaßt durch ein breites Schriftband, das an den Ecken in quadratischer Rahmung bei Wilhelm III. die Evangelistensymbole, bei der Jolantha vier Engel mit Schriftrollen zeigt. Darin erscheinen die Wappen: Bei der Grabplatte Wilhelms III. in der Mitte groß das vollständige der hessischen Landgrafen, mit weit ausladender Helmzier und Rankendecke; darüber in den Ecken rechts und links kleiner die Wappen von Kursachsen und Katzenelnbogen-Diez, darunter entsprechend Kurbrandenburg und Württemberg[2]).

Auf der Grabplatte der Jolantha steht in der Mitte groß das zusammengesetzte Wappen Hessens und Lothringens, darüber die Helme mit ihren Kleinoden, dem Adler und den Büffelhörnern; in den Ecken oben links und rechts erscheint über dem hessischen Helm Kursachsen, über dem anderen noch einmal das lothringische Wappen mit der Herzogskrone, unten links Württemberg, rechts der Herzschild des lothringischen Wappens mit den drei gestümmelten Adlern (Alérions) auf dem mittelsten Schrägbalken.

Die Grabplatte Wilhelms trägt eine deutsche Minuskelinschrift: Anno d[omi]ni M° CCCCC° uf den mo[n]dag nach sant valenti[ni] starp der erluchtige hochgeborn forst und her her Wilhelm lantgraf zu hesse[n] graff zu katczenelnboge[n] zu Ziege[n]hay[n] zu dietz und zu nidda etc.; die andere lateinisch: Anno d[o]m[ini] M° CCCCC° XXI mensis may obiit illustr[issima] d[omi]na jola[n]da lotringie et bare ducissa et[c.] legiti[m]a quo[n]da[m] illustr[issima] p[ri]ncipis et d[omi]ni d[omi]ni Wilhelmi la[n]t[gra]ui hassie comit[is] in kacze[n]elnbog[en] dietz Zeg[en]hai[n] et i[n] nidd[a] c[omitis].

Die angewandte Technik ist eigentümlich, ermöglicht aber eine eigenartig prächtige Wirkung: Reliefierte Bronzegüsse sind eingesenkt in eine Steinplatte mit erhöhtem und profiliertem Rand. Eine solche Vermischung von Stein und Bronze, das Einsenken der Metallplatten in den Steingrund kommt gegen das Ende und um die Wende des 15. Jahrhunderts immer häufiger vor; als sehr frühes Beispiel führt Schweitzer die Grabplatte der Pfalzgräfin Johanna († 1444) in der Stadtkirche von Mosbach an[3]); in Marburg selbst haben wir noch vier weitere Beispiele in den Grabplatten der Anna von Katzenelnbogen († 1494) aus dem

[1]) Vgl. Küch, Landgrafendenkmäler S. 197: Zwischen dem 17. und 29. September 1505 erhielt der Sohn des Malers Gerhard, also wahrscheinlich der Ältere, Heinrich, seitens des Marburger Rentmeisters eine Zahlung von 4¼ Gulden, so er an den zcweyn sercken m.g.h. und m.g.f. van Lottringen loblicher gedechtniss verdient, hait di ussgestrichen.

[2]) Auf einen genealogischen Irrtum in der Anbringung des kurbrandenburgischen Wappens macht Küch a. a. O. S. 196 in der Anmerkung aufmerksam. Es kann sich erst auf Margarethe von Nürnberg, die Urgroßmutter Wilhelms beziehen.

[3]) H. Schweitzer, Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in den Neckargegenden. Studien zur deutschen Kunstgesch. Nr. 14, Straßburg 1899.

Jahre 1496 und den drei dieser entsprechenden des Hofmeisters Hans von Dörnberg[1]) und seiner beiden Frauen. Im weiteren Umkreise Marburgs bewahrt die Pfarrkirche von Biedenkopf die Metallgrabplatte des am 24. Februar 1520 gestorbenen Plebans und Doktors der Theologie Hiltwinus Doliator auf.

Aber die Grabplatten Wilhelms und der Jolantha haben vor den übrigen eben angeführten eine stilistische und technische Eigentümlichkeit voraus. Während es sich in den aus Messing bestehenden Grabplatten in Marburg um die weit verbreitete Niellotechnik[2]) handelt und der Biedenkopfer Pleban ein typisches Bronze-Flachrelief zeigt, sind die Marburger Wappentafeln auf den ersten Blick als in den Metallguß übertragene Holzschnitzereien von der gleichen Art, wie wir sie an den Totenschilden beobachtet hatten, zu erkennen und unterscheiden sich dadurch wesentlich von den sonst gebräuchlichen Bronzegrabmälern. Die Helmzier mit ihren Zaddeln ist teilweise so selbständig behandelt, so tief unterschnitten, daß sie sich weniger reliefmäßig mit dem Steingrund verbindet, sondern vielmehr wie darin eingesunken erscheint; Ranke für Ranke mußte ihr besonderes Bett in der Platte finden.

Aus einem genaueren Studium der Platten ergibt sich mit Sicherheit, daß die jetzige Fassung nicht die ursprünglich beabsichtigte ist, daß man erst, nachdem die großen Wappen stückweise schon gegossen waren, zu einer Umänderung schritt, die gewisse Unstimmigkeiten in dem jetzigen Bild zur Folge hatte.

Auf die Tatsache, daß man von den beiden Rankenbündeln der Helmdecke rechts und links des großen Wappens auf dem Grabstein Wilhelms gerade die stärkste, die Mittelranke nachträglich abgeschnitten hat, um das Wappen überhaupt in das Viereck der Schriftbänder einzwängen zu können, daß man sogar trotzdem zu einer leichten Schrägstellung desselben genötigt war, hat schon Küch a. a. O. S. 198/99 aufmerksam gemacht. Er erklärt es aus einem Berechnungsfehler des Künstlers.

Untersucht man nun aber auch die übrigen Wappen genauer darauf hin und zieht die Grabplatte der Jolantha ebenfalls zum Vergleich heran, so erkennt man bald, daß dies nicht allein aus einem Berechnungsfehler — der ja doch auch bei einem hier arbeitenden Künstler etwas verwunderlich wäre — zu erklären ist, daß vielmehr eine nachträgliche Änderung des ursprünglichen Plans vorliegt.

Während nämlich links oben das kleinere Wappen Kursachsens sich noch leidlich gut in den Raum einfügt, entstehen bei dem entsprechenden von Katzenelnbogen-Diez schon Schwierigkeiten; es paßt gerade noch so in den Raum hinein, daß es an die Lindenblätter und das Schriftband stößt. Ebenso ist es mit dem entsprechenden unteren Wappen von Württemberg: Auch hier wird die An-

[1]) Vgl. Küch a. a. O. S. 195/96.

[2]) Niello in übertragenem Sinne, da die Füllung fehlt.

passung nur dadurch ermöglicht, daß das rechte Rankenbündel der Helmdecke des hessischen Wappens eine Kleinigkeit abgerückt ist, sodaß das Helmkleinod in die Lücke faßt, während der Schildfuß sich schon wieder mit dem unteren Inschriftrand berührt.

Kein Zweifel: die das Ganze so einengende Umrahmung durch die Schrift war nicht ursprünglich vorgesehen. Darauf scheint nun aber auch die Behandlung der Steinplatte selbst zu deuten: sie zeigt einen stark erhöhten profilierten Rand, der an sich schon als rahmenartiger Abschluß wirkt, sodaß nun die Einpassung durch Schriftband und Rahmen eine doppelte ist.

Dieses Schriftband ist auf dem anderen Grabstein von den gleichen Abmessungen, trotzdem dessen Platte volle 19 cm schmaler ist; es paßt noch eben hinein, berührt sich aber schon rechts und links mit der Profilierung[1]), und auf dieser Platte können wir innerhalb des Schriftbandes die gleichen Beobachtungen machen. Die Wappen sind in den viel zu engen Raum mühsam hineingequetscht. Hier ist das sogar noch auffälliger. Das Wappen Kursachsens, für welches dieselbe Gußform wie auf der anderen Platte verwendet wurde, paßt gerade noch mit genauer Not in seine Ecke, und gegenüber gestattete die hohe Helmzier des lothringischen Wappens, der Adler mit seinen hoch und weit gespannten Flügeln überhaupt nicht mehr die Anbringung eines entsprechend vollständigen Wappens; ein einfacher, unten abgerundeter Schild, noch einmal das lothringische Wappen wiederholend, nur mit der Herzogskrone darüber ist an seine Stelle getreten. Bei den zwei unteren Wappen verhält es sich ebenso.

Das läßt den Schluß zu, daß man sich zur Anbringung des Schriftbandes auf beiden Grabplatten erst entschlossen hat, nachdem die Gußstücke der Wappen schon fertig waren, man mußte infolgedessen die größte und am stärksten ausladende Mittelranke des hessischen Wappens auf dem Grabstein Wilhelms verkürzen, was man ja auch, wie vorhin gesagt, auf eine ziemlich summarische Weise getan hat.

Offenbar waren also, für die Grabplatte Wilhelms wenigstens, nur die fünf Wappen, in der Mitte das große, die vier kleineren nach den Ecken zu, geplant; die breit ausladende Rankendecke sollte den leeren Raum an den beiden Schmalseiten der Platte ausfüllen. Auf die Schrift hatte man entweder ganz verzichten wollen oder vielleicht, analog der von vornherein in Aussicht genommenen Aufrichtung der Platte an der Chorwand, eine solche vielleicht als Sockelinschrift gedacht.

---

[1]) Die Maße der Metallschilder sind: In der Grabplatte Wilhelms III. ganze Höhe des hessischen Wappens 1,35 m, größte Breite 1,15 m, Schildhöhe 0,54½ m, Breite 0,48 m. In der Grabplatte der Jolantha: Hauptschild 0,61½ m, Breite 0,55½ m, Höhe der Helme usw. 0,64½ m, größte Breite des ganzen Wappens 1,10 m, Länge der Schriftbänder bei beiden 1,92 × 1,08 m, Breite quer gemessen 0,18½ m, die Eckquadrate 0,25 m.

Das Grabmal Wilhelms dürfte auch das zuerst gegossene sein, denn man hat in dem anderen eine Reihe von Gußformen, einmal sogar ein ganzes Wappen, nämlich das Kursachsens wieder verwendet. So sind z. B. die beiden großen Ranken, die rechts und links vom Helm des Mittelwappens schräg nach oben streben, auf der Grabplatte Jolanthas unter die Helme Hessens und Lothringens geheftet; das kursächsische Wappen ist vollständig übernommen und bei den kleinen Wappen rechts und links unten hat man Helm und Helmdecken wieder verwendet, nur andere Zimiere und Schilder eingesetzt.

Aus der schon erwähnten Tatsache, daß an dem Grabmal Jolanthas die Steinplatte bei gleicher Höhe (1,92 m und 1,93 m im Lichten) wesentlich schmaler ist und daraus, daß man von vornherein ein größeres Doppelwappen beabsichtigt hatte, daß man zu diesem wieder die Formstücke des vorigen Wappens benutzte und ferner, daß sich die kleineren Wappen hier noch schlechter dem Ganzen einfügen – man beachte die leere Stelle in der Mitte der Platte über dem großen Wappen, oben rechts mußte man ja sogar zu einer veränderten Wappenform greifen – möchte ich den Schluß ziehen, daß in dem ursprünglichen Plan überhaupt nur ein in die profilierte Sandsteinplatte gesenktes großes Doppelwappen vorgesehen war, und daß man erst, nachdem man sich für beide zur Hinzufügung des Schriftrandes entschieden hatte, nachträglich die vier kleineren Wappen einpaßte, um nun auch diese Platte der anderen möglichst anzunähern, da man nach der Hinzufügung des Schriftbandes den leeren Raum über und unter dem Wappen als störend empfunden haben wird. Die Wahl einer etwas einfacheren Form für ein Frauengrabmal ist ja auch nicht verwunderlich.

Daß wohl die erste Anregung zur Aufstellung eines Bronzeepitaphs die 1496 entstandene Nielloplatte der Anna von Katzenelnbogen gegeben haben mag, darauf hat schon Küch a. a. O. hingewiesen und wahrscheinlich gemacht, daß man aus Mangel an in solcher Technik erfahrenen Künstlern zu dieser Form des Bronzegusses gegriffen habe. Er bringt dies sehr glücklich in Verbindung mit der damaligen Anwesenheit eines auswärtigen Geschützgießers, Meisters Konrad von Nancy, der gerade im Jahr zuvor, 1504, vom Landgrafen nach Marburg zur Aufstellung eines neuen Geschützparkes berufen worden war, da sich die älteren hessischen Geschütze im pfälzisch-bayrischen Erbfolgekriege nicht bewährt hatten[1]). Die einzelnen Stücke sind dann vermutlich nach Schnitzformen Ludwig Juppes von ihm gegossen worden, wie wir späterhin noch dartun werden.

Hält man sich diesen Vorgang vor Augen, dann findet auch die nachträgliche Einflickung der Schriftbänder an beiden und der kleineren Wappen am Grab-

---

[1]) Daß die größere Wahrscheinlichkeit für diesen Nanziger Meister als Gießer der Bronzeteile spricht, als für den in Marburg wirkenden Glockengießer Hans Kortrog, der 1515 für die Elisabethenkirche Glocken goß, bemerkt Küch a. a. O. S. 198.

stein der Jolantha ihre Erklärung. Juppe wird, als er an den Entwurf des Ganzen heranging, sehr bald herausgefühlt haben, daß die Verschiedenartigkeit der Technik, auf die er angewiesen war, von der an den Niellograbsteinen angewendeten auch ein verändertes Dekorationssystem der ganzen Grabplatte bedingte, daß die höheren und tiefer in ihren Helmen und Deckenzaddeln unterschnittenen Reliefs nicht zusammenstimmten mit dem Flachguß der dort verwandten Schriftbänder, die er aber doch nachträglich auf den Wunsch des hohen Bestellers einfügen mußte, der die Grabplatte offenbar den anderen möglichst stark annähern wollte. Insofern kann man also eigentlich erst von einem indirekten Einfluß der Nielloplatten auf die ganze Konzeption der Grabdenkmäler sprechen.

Die Grabplatte der Anna von Katzenelnbogen, sowie die drei erwähnten Dörnbergschen Nielloplatten entstammen sicher der gleichen Werkstatt und auch ungefähr der gleichen Zeit. Sie gehen nach Technik und Ausführung eng zusammen mit der in Cleve befindlichen Grabplatte des Herzogs Johann II. und seiner Gemahlin Mechthild und ebenso mit einer jetzt im hessischen Landesmuseum zu Cassel befindlichen Nielloplatte für den Erzbischof Hermann von Köln († 1508). Da nun für die Cleveschen Platten eine Anfertigung durch einen Kölner Meister im Anfange des 16. Jahrhunderts beglaubigt ist, so liegt es nahe, auch für die verwandten Stücke einen Export von dorther anzunehmen, besonders, wenn man sich vor Augen hält, daß es sich in allen diesen Fällen auch um Angehörige des hessischen Hauses, oder wenigstens, wie bei Dörnberg, um solche Besteller handelt, die zu diesem in den engsten Beziehungen standen. Der Kölner Erzbischof Hermann selbst war ein Bruder Heinrichs III. von Hessen und Vormund Wilhelms III., Mechthild von Cleve war Wilhelms Schwester, und die Beziehungen Dörnbergs zu Hermann einerseits wie zum hessischen Landgrafenhause andererseits sind bekannt [1]).

[1]) Die Platte der ersten Gemahlin Hans von Dörnbergs, der Anna von Weihers († 1481), ist vermutlich 1497 mit der der in diesem Jahre verstorbenen zweiten Gemahlin Luckel von Hatzfeld angefertigt worden. Diese beiden tragen nämlich das Todesdatum, während es in der dritten Platte Hans von Dörnbergs noch unausgefüllt ist. Es steht von der Inschrift überhaupt nur da: Anno domini millesimo. Da die Platten alle den gleichen Charakter zeigen, sind sie also offenbar 1497 oder 1498 nach Luckel von Hatzfelds Tod durch Dörnberg bestellt worden im Anschluß an die kurz vorher erfolgte Aufstellung der Tafel für Anna von Katzenelnbogen. Diese mag für den Hofmeister die eigentliche Veranlassung gewesen sein, für sich und seine Familie ähnliche Grabplatten anfertigen zu lassen. Nach dem Verlust seiner Stellung hätte er wohl kaum, wie schon Küch bemerkt, diese Platten in der Kirche aufstellen können, also bildet 1501 auf jeden Fall die oberste Grenze. Aber daraus, daß in dem Anfang seiner eigenen Grabinschrift nur Millesimo, nicht Millesimo CCCCC° steht, ergibt sich zugleich, daß die Anfertigung noch vor 1500 fallen muß: also jedenfalls 1497 oder 98 gleichzeitig mit den beiden anderen. Ein Hinweis darauf gibt auch die Umschrift des mittleren Medaillons auf dem Grabstein der Luckel von Hatzfeld: + und. ich. hans. volgen. her. nach. want. got. wyl. en. syn. gebot, der. zele. der. almechtig. got. gnedig. sin. wil.

Charakteristisch für die schon im Eingang skizzierte Entwickelung des Marburger Kunstlebens ist nun, daß man im Anfang des 16. Jahrhunderts nicht mehr solche Stücke auswärts bestellt, sondern den Versuch macht, sie im eigenen Lande und mit eigenen Mitteln herzustellen. Auch das führt immer zwingender auf die Vermutung, in Juppe, der ja die einzige größere Schnitzwerkstatt in Marburg besaß, den künstlerischen Urheber dieser Bronzegüsse zu sehen.

Wir können für die spätere Zeit urkundlich belegen, daß er tatsächlich solche für Metallguß bestimmte Schnitzmodelle geliefert hat. In der Marburger Baurechnung von 1535 findet sich der Eintrag: Ludwig Jupen von zweien formen, darin die bleiern lebenkap gegossen sein, geben 6 1/2 s.. Das betrifft die schon in der Einleitung erwähnte Aufrichtung des Marktbrunnens, an dem er ja auch sonst schon tätig gewesen ist.

Daß man im Mittelalter und gerade um diese Zeit häufiger an Bildschnitzer die Anfertigung von Modellen für den Metallguß vergab, dafür finden sich Belege genug. Man denke an die Holzmodelle, die Juppes Zeitgenosse Jan Borman für die Metallstatuen an einige öffentliche Gebäude Brüssels zu liefern hatte[1]), oder an die Modelle für Leuchter, die der Lübecker Benediktus Dreyer für eine Ausführung in Messing anfertigte[2]); ebenso hat Goldschmidt für Lübeck an die Aufstellung des metallenen Sakramentshäuschens erinnert[3]), dessen Holzmodelle im Jahre 1476 mit 151,10 Pf. bezahlt wurden; oder man erinnere sich an das Nürnberger Gänsemännchen des Pankraz Labenwolf[4]) und für eine spätere Zeit an das von Demmler abgebildete große Holzmodell eines württembergischen Fürstengrabmals[5]).

Schon bei der Aufstellung der Nielloplatte der Landgräfin Anna ist Juppe mit tätig gewesen, er hat die Messingstücke in den Schrein eingesenkt. Daß ihm bei den Grabmälern Wilhelms III. und der Jolantha auch die Bearbeitung der Steinplatten zugefallen ist, ist anzunehmen; den Beweis dafür gibt das Profil ihres erhöhten Randes; es stimmt genau mit dem des Reliefs vom Rathaus überein uud ist ganz ähnlich dem der Deckplatte an der Tumba Wilhelms II., nur daß hier an die Stelle des schmalen inneren Rundstabes eine einfache Abeckung der Hohlkehle getreten ist. Ganz ähnlich findet es sich dann natürlich auf der Innenleiste der Einrahmung des großen Schloßreliefs.

---

[1]) Vgl. J. Roosval, Schnitzaltäre S. 26.

[2]) Vgl. J. Roosval, Benedikt Dreyer, ein Lübecker Bildschnitzer im Anfange des 16. Jahrhunderts. Jhb. d. preuß. Kunstsamml. XXX, 1909, S. 271 ff.

[3]) A. Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis 1530, Lübeck 1889, S. 7.

[4]) B. Daun, Peter Vischer und Adam Krafft, S. 69.

[5]) Th. Demmler, Die Grabdenkmäler des Württembergischen Fürstenhauses und ihre Meister im 16. Jahrhundert. Stud. zur deutsch. Kunstgesch. Nr. 129, Straßburg (Heitz).

Auf die Übereinstimmungen der Bronzewappen mit den Totenschilden, besonders dem Wilhelms II. und damit zu den übrigen derartigen Arbeiten Juppes noch einmal genauer einzugehen, erübrigt sich nach dem Gesagten, sie liegen deutlich auf der Hand, gehen auch hier charakteristischer Weise noch stärker mit dem Wappen des Schloßreliefs als mit dem wesentlich späteren vom Rathaus zusammen. Vor allen Dingen gleichen sich die gelockten Köpfchen der Engel und die Köpfe der Löwen mit ihren bereits schon an Stirn und Jochbeinknochen ansetzenden Ohren.

Kapitel 9.

Die künstlerischen Beziehungen Ludwig Juppes zu den älteren Marburger Meistern.

Die bisher besprochene Gruppe von Werken erscheint ausreichend, den Versuch zu wagen, die Grundlagen von Juppes künstlerischer Entwickelung, die Vorbedingungen seiner Kunstweise aufzudecken. Das Material ist reich genug, um eine Untersuchung über die Stellung des Meisters in der Entwickelung der Plastik anzuschließen.

Daß es nicht angeht, von einer Marburger Kunst in dem Sinne einer fortlaufenden Entwickelung zu sprechen, haben wir bereits in der Einleitung, soweit es der beschränkte Raum gestattete, für die frühere Zeit anzudeuten versucht. Es erhebt sich die Frage, ob es möglich ist, für den Ausgang des Mittelalters eine solche in den Resten nachzuweisen.

Justi hat sie in seinem öfter zitierten Aufsatz über Johann von der Leyten und Ludwig Juppe bejaht. Die hohe Qualität speziell der Arbeiten Ludwig Juppes führte ihn dazu, in dem Wirken dieser beiden Künstler nicht etwa die „in einer abgelegenen Gegend konservierte Überlieferung einer vergangenen Periode" zu erblicken, sondern in ihnen „die letzten Ausläufer des oberhessischen oder Marburger Kunstkreises" zu sehen. Diese beiden Meister gelten ihm als Belege für die Existenz einer „Marburger Schule" im 15. Jahrhundert.

Sehen wir zu, wie er seine Ansichten begründet: Er weist auf die Schwierigkeiten hin, Arbeiten der gleichen Schule oder Werkstatt aufzufinden. „In solchen Fällen liegt die Auskunft nahe, eine besondere Lokalschule aufzustellen. Gerade im 15. Jahrhundert sind treffliche landschaftliche und städtische Schulen reicher zerstreut gewesen als zu irgend einer anderen Zeit". Eine besondere Bestätigung findet er darin, daß die Gestalten beider Meister dem Typus des hessischen Volksstammes entsprechen, ebenso daß gewisse Kleinigkeiten, etwa die Brötchen, die in Hessen noch heute übliche Form der Neujahrswecke aufweisen, dann gewisse Eigentümlichkeiten in den Straßenbildern des Malers, die ebenfalls noch heute an die Heimat beider Künstler gemahnen. Er verschweigt dabei aber nicht, daß es schlechterdings unmöglich ist, in Marburg oder Hessen überhaupt die Vorstufen einer solchen Entwickelung aufzudecken; für diesen auffälligen Mangel findet

er die Erklärung in der kunstvernichtenden Bilderstürmerei des Landgrafen Moritz. Jedenfalls gelangt er zu der Ansicht, daß die Kunst der beiden Meister auf hessischem Boden erwachsen sei und dort ihre Wurzeln habe.

Aber das läßt sich nicht aufrecht erhalten. Schon im Eingang hatten wir darauf hingewiesen, daß zum mindesten Vorsicht geboten sei, wenn man etwa nur auf Grund der überlieferten zahlreichen Namen von Malern das Bestehen einer bedeutenden Malerschule herauskonstruieren wollte; gerade die urkundlichen Nachrichten sprachen stärker dagegen als dafür. Eine Ausnahme ist nur der Familie Leyten in der Persönlichkeit des Johann zuzubilligen. Aber immerhin besagt die qualitative Höhe der Arbeiten Johanns wenig für seinen Vater und noch weniger für seinen Bruder. Auch er wird sich das Beste seines Könnens auswärts geholt haben.

Und noch weniger spricht die Wahrscheinlichkeit für das Bestehen einer lokalen plastischen Schule. Bildschnitzer, oder Arbeiten von solchen werden überhaupt nicht erwähnt[1]), und von den Bildhauern kennen wir nur dem Namen nach den als Steinmetz bezeichneten Husler; der andere, Heinrich Kahl, ist seiner Qualität nach auch eher unter diese zu rechnen, er wird ja überdies ausschließlich so genannt. Der einzige tüchtige Bildhauer Hermann, der Meister des Ludwigsgrabes von 1471, war nicht Marburger.

Nur diese beiden, Meister Hermann und Meister Heinrich, können also als sicher zu fassende Vorgänger Ludwig Juppes in Betracht gezogen werden. Schon bei der Besprechung des Grabmals Wilhelms II. hatten wir uns ja eingehend mit ihnen und ihrem künstlerischen Verhältnis zu einander beschäftigt und Heinrichs kopistische Abhängigkeit betont. Dessen Wirken läßt sich von 1471 bis 1485 verfolgen[2]). Küch bemerkt, daß er in den Marburger Steuerbüchern nicht nachweisbar ist und macht seine bürgerliche Zugehörigkeit zum benachbarten Wetter wahrscheinlich. Wenn er schon 1471, wie der betreffende Rechnungseintrag besagt, neben Hermann als „Meister" bezeichnet wird[3]), so dürfen wir ihn gut ein bis zwei Generationen älter als Juppe annehmen; es wäre also durchaus nicht ausgeschlossen, daß Ludwig Juppe die Anfangsgründe seines Handwerks als Steinbildhauer bei ihm erlernt hat. Das Städtchen Wetter liegt so nahe an Marburg, daß dies keinen Hinderungsgrund bedeuten würde. Zudem ist er ja wohl auch vorwiegend in Marburg tätig gewesen. Daß Juppe, trotzdem er uns

---

[1]) Der kümmerliche Johannes, der für Ginselndorf geschnitzt wurde, kann keine hohe Vorstellung von der einheimischen Kunst dieser noch vor Juppes Werken liegenden Zeit erwecken. Vgl. S. 10.

[2]) Vgl. die Notizen über ihn bei Küch, Landgrafendenkmäler S. 186.

[3]) In der Marburger Baurechnung kommt bereits 1485 der junge Kale als Zimmermann vor, also hat er schon um die Zeit, als Ludwig heiratete, einen erwachsenen und selbständigen Sohn gehabt.

in der Hauptsache als Bildschnitzer entgegentritt, und trotzdem auch seine ganze Technik diesem Stile konformer ist, auf der anderen Seite eine gründliche Schule in der Technik der Steinbearbeitung durchgemacht hat, geht aus dem, was wir oben gesehen haben, deutlich hervor. Und wo könnte er besser in solche Technik eingeführt worden sein, als in der Werkstatt eines vielbeschäftigten Steinmetzen? Daß dessen künstlerische Bedeutung nicht groß war, tut hier nichts zur Sache; wir werden gleich sehen, daß die wirklichen Grundlagen seines Stils überhaupt nicht in Hessen selbst zu suchen sind.

Der künstlerischen Qualität nach könnte also nur Meister Hermann in Frage kommen. In Marburg oder Marburgs Umgebung nun hat sich kein Werk erhalten, welches den energischen, realistischen, eckigen Stil des Grabmals Ludwigs I. wiederholte, auch sein Name taucht nicht wieder auf. Offenbar war der Meister nur zu dem Zweck nach Marburg gerufen, das Grabmal aufzurichten, hat vorübergehend seine Werkstatt hier aufgeschlagen, unter Assistenz von Heinrich Kahl gearbeitet und ist dann weiter gezogen. Gerade für die Grabplastik ist das Wandern gewisser Meister häufiger belegt.

Ludwig Juppe kann damals höchstens 10—11 Jahre alt gewesen sein. Es wäre also nicht ganz ausgeschlossen, daß er schon damals in der Lehre Heinrich Kahls gewesen war, was ja bei der Sitte der Zeit, in welcher man die Lehrlinge schon sehr früh in die Werkstatt der Meister eintreten ließ, durchaus im Bereich der Möglichkeit liegt. Gewiß hat er in seiner Jugend noch die Aufrichtung des Grabmals im Jahre 1471 erlebt, ist vielleicht schon indirekt, etwa beim Zurichten der Steine, daran beteiligt gewesen. Aber daß der Meister Hermann durch die Vermittlung der Kahlschen Werkstatt einen direkten oder indirekten Einfluß auf seine spätere Kunstweise sollte ausgeübt haben, ist bei Ludwigs damals noch sehr großer Jugend wohl kaum anzunehmen; es lassen sich auch in seinen Werken keine sichtbaren Spuren nachweisen. Ganz abgesehen davon, daß Juppes technische Behandlung des Steines eine ganz andere ist, daß er die einzelne Fläche viel runder und weicher modelliert, viel sorgfältiger auf eine weiche Verteilung der Lichter an seiner Oberfläche bedacht ist, nein, auch seine Engel verraten einen ganz anderen Typ, nirgendwo eine Reminiszenz. Daß die sonstigen Anlehnungen, die wir in fortlaufender Reihe bis auf Juppe an den Marburger Grabmälern festgestellt haben, aus lokalen Anknüpfungen, nicht aus zusammenhängender Schultradition zu erklären sind, daß sie sich nur auf das System des Ganzen beziehen, haben wir schon bei der Besprechung des Grabmals Wilhelms II. nachzuweisen gesucht. Daraus erklärt sich die Verwendung rundbogiger Arkaturen, das Hochziehen derselben bis zum untersten Rundstab des Gesimses, bei Juppe ja noch gesteigert bis zum Überschneiden desselben.

Mag auch sein, daß sich auf dem Umwege über Heinrich Kahl gewisse Eigentümlichkeiten, die dieser vielleicht bei Meister Hermann selbst erst kennen und

verwenden gelernt hatte, etwa die langen, lanzettartigen Zaddeln des Wappens oder die merkwürdigen Löwen mit ihren runden Ohren und der scharfen Falte zwischen Lippen und Backenknochen, vielleicht gänzlich unbewußt in Juppes Konzeption hineingerettet haben; jedenfalls aber nur Dinge, die auch sonst im Stil der Zeit lagen, sodaß man mit der Annahme direkter Beziehungen mehr wie vorsichtig sein muß. Von einer wirklichen Verwandtschaft oder auch nur einer Beeinflussung kann nicht die Rede sein, am wenigsten gar von einem Schulverhältnis.

Wir hatten oben die bekannte Statue der hl. Elisabeth in die Zeit von 1460–70 gesetzt; und so muß sie in diesem Zusammenhange als einziges erhaltenes, wirklich bedeutendes Werk der Holzplastik – abgesehen von dem Ginselndorfer Johannes – wenigstens noch Erwähnung finden. Aber auch sie kann für Juppe direkt ebenfalls kaum herangezogen werden. Ebensowenig wie der Schöpfer des Ludwigsgrabes hat ihr Meister weitere Arbeiten hinterlassen, und außerdem fehlt auch jeder urkundliche Anhalt. Stilistisch ist sie jedenfalls unmöglich in direkte Beziehung zu unserem Meister zu setzen. Jedoch kann auf der anderen Seite aber nicht geleugnet werden, daß gewisse Gleichklänge allgemeinerer, nicht solche rein stilistischer Art vorhanden sind, die wenigstens für die Elisabeth den Rückschluß zulassen würden, daß beide Meister, Ludwig Juppe und ihr Schöpfer, sich nahestehen innerhalb der Grenzen einer bestimmten, stammesgleichen Wesensart – kurz, daß die Elisabeth ebenso wie Juppes Arbeiten auf hessischem oder mittelrheinischem Boden entstanden sei, wenn auch wohl kaum in Marburg selbst[1]). Als solche gemeinsame Charakteristika wären etwa anzuführen die stark in malerischem Sinne, breit und dekorativ gewendete Gesamtauffassung, das auffallende Arbeiten mit Parallelmotiven innerhalb der Figur, überhaupt das merkwürdig Gehaltene, Ausgeglichene und Linienschöne, die Neigung, die an sich in realistischem Sinn durchgeführte Behandlung durch einen Zug von Idealismus zu dämpfen, zu einer sehr ruhig wirkenden flächigen Behandlungsart zu gelangen.

[1]) Ich behalte mir vor, meine Beobachtungen zur Frage der Datierung und Lokalisierung der Elisabethstatue in einer Studie, zu der das Material bereits vorliegt, eingehender zu begründen.

Kapitel 10.

Ludwig Juppes Beziehungen zu den Meistern von Calcar.

Wo ist also die Heimat von Juppes künstlerischer Ausdrucksweise zu suchen? Wir müssen uns an sein Werk selbst um Aufschluß wenden.

Greifen wir gleich die Szenen heraus, die durch die besondere Art ihrer Komposition aufgefallen waren, nämlich die Mittelszene des Elisabethenaltars mit der Darstellung des Todes der Heiligen und die entsprechende mit der Aufbahrung. Daß Juppe hier zweimal das schmal gestellte Bett zum Mittelpunkt der Komposition macht, daß er in ähnlicher Weise auf der Gregorsszene des Martinaltars mit dem Altartisch verfährt, läßt den Gedanken aufkommen, daß es sich dabe um ein bestimmtes, schulmäßig erworbenes Kompositionsschema handelt. Die Mittelszene des Elisabethenaltars gibt den Schlüssel dazu: Sie findet sich in ganz übereinstimmender Weise wieder in der Szene des Marientodes am Marienaltar der Nikolaikirche zu Calcar[1]). Und noch zweimal taucht sie in ganz verwandter Anordnung auf: Gleichfalls in der Gestalt eines Marientodes, sodann in einer Geburt der Maria, und zwar beide Male im Schrein des bekannten Marienaltars Heinrich Douvermanns im Xantener Viktorsdom, also jedesmal bei einem Werk der sog. Calcarer Schule. Und sie bleibt auch im Gebiet dieses Kunstkreises, denn der kleine Marientod, der sich in der Sammlung Roettgen in Bonn befand und ebenfalls das auffallende Bettmotiv zeigt, gibt sich beim ersten Blick als eine Nachahmung dieser Werke zu erkennen; in diesem Sinne hat Clemen auf dessen Beziehungen zu der gleichen Szene im Douvermannschen Marienaltar zu Xanten

---

[1]) Der Marienaltar, sowie die im folgenden häufiger angeführten Altäre der sog. Calcarer Schule sind vorzüglich abgebildet bei Dehio und v. Bezold, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst, und zwar: Lieferung 7 Taf. 57, Calcar, Marienaltar (Irrtüml. als 1483–93 entstanden bezeichnet. Auch die Datierungen der übrigen Altäre fast immer ungenau angegeben.); Taf. 58, Detail desselben Altars; die beiden rechten Mittelszenen und die Köpfe der unteren; Taf. 59, Calcar, Hochaltar mit Detail: Kreuzschleppungsszene; Taf. 12, Calcar, Siebenschmerzenaltar von Heinr. Douvermann; Taf. 32, Detail daraus; außerdem der St. Annenaltar Derick Boegerts; Taf. 33, Wesel, St. Martin, Hochaltar. Lieferung 8 Taf. 19, Calcar, Crispinusaltar und Johannesaltar; Taf. 20, Detail aus diesen beiden Altären. Lieferung 12 Taf. 17, Xanten, Predella des Marienaltars.

aufmerksam gemacht[1]). Doch können wir vor der Hand dieses Stück, das etwas über den Beginn des 16. Jahrhunderts anzusetzen ist, aus unserer Untersuchung ausscheiden, da es schon wegen seines ganzen qualitativ geringeren Habitus und der wenig selbständigen und geschickten Art der Anordnung nicht wesentlich in Betracht kommt.

Der Marienaltar der Calcarer Kirche ist, wie von Wolff[2]) unzweifelhaft auf Grund sicheren urkundlichen Materials festgestellt, in den Jahren 1489 bis 1491 entstanden. Das von seinem Meister Arnt nicht ganz vollendete Werk brachte sein Gehülfe Everhard van Monster zu Ende. Chronologisch geordnet folgen dann das mit 1513 datierte Relief Juppes, und erst in größerem Abstande schließen sich die beiden anderen Arbeiten Douvermanns an. Sie sind um 1536 entstanden[3]).

Die beiden ältesten Darstellungen sind auch die am nächsten verwandten. Juppe hat das Szenarium eines Marientodes auf einen Tod der hl. Elisabeth übertragen. Er konnte so die Zahl der Personen verringern, da er nicht an die Zwölfzahl der assistierenden Jünger gebunden war. Beide Male sind Maria und Elisabeth mit dem Oberkörper hoch gebettet. Zu den Häupten links entspricht der Gestalt Konrads von Marburg der Jünger mit Licht und Weihrauchfaß, und auf der rechten Seite reichte ebenso wie Johannes in Calcar der Kleriker die Sterbekerze. Also hier sogar das gleiche Motiv! Ganz ebenso wie in Marburg zwei angestrengt in dicken Folianten lesende Mönche an den Fußenden des Bettes knieen, erscheinen in Calcar die beiden Jünger. Aus dem die Gruppe abschließenden aufrecht stehenden Jünger in Calcar mit dem eigenartig behandelten langen, in Strähnen herabfließenden Bart und dem Eimer wird die bereits oben charakterisierte prächtige Figur des links abschließenden alten Mannes in ruhig zuschauender Haltung. Die hinter diesem auf dem Calcarer Relief sichtbaren Jünger werden in Marburg zusammengezogen in die eine Figur des Diakons. Und auf der rechten Seite finden wir ebenfalls eine interessante Abwandlung der Calcarer Auffassung: Aus dem Jünger, der sich von Schmerz überwältigt in heftiger Bewegung abwendet, um mit dem Mantelzipfel seine Tränen zu trocknen, wird wieder eine Person mit dem Ausdruck des heftigsten Affekts, aber ein Weib, eine der Dienerinnen der hl. Elisabeth, die krampfhaft die Hände ringt und den ganzen Oberkörper in schütterndem Schmerz zurückbiegt.

Daß diese Anlehnungen nicht zufällig sind, lehren auch die Einzelheiten. Immer aber läßt sich dabei feststellen, daß sich Juppe trotz der deutlichen Beziehung auf das Vorbild durchaus seine künstlerische Selbständigkeit gewahrt hat.

---

[1]) Katalog d. Samml. Roettgen, Bonn 1913, bearb. von P. Clemen. Abb. 24. „Stammt aus der Sammlung Bogaerde in Heestryk".

[2]) J. A. Wolff, St. Nikolai.

[3]) Stephan Beissel, Viktorskirche.

Von einer bloßen Nachahmung bleibt er weit entfernt. Es handelt sich vielmehr um die Umschmelzung eines einmal gefundenen glücklichen Motivs. Er hat sein Vorbild gut verstanden, das zeigt die Art, wie er, ohne sich an Bewegungs- und Faltenmotive im Einzelnen zu halten, die Hauptakzente trotz starker Veränderungen im Detail an die gleichen Stellen setzt. Am engsten noch hält er sich in der Behandlung des Bettes an den Calcarer Marientod: Es steht in beiden Fällen auf einem Untersatz, beide Male nicht ganz bis unten hin von dem überfallenden Tuch bedeckt. Den Baldachin zu Häupten hat Juppe hinzugefügt. Das Bewegungsmotiv der sterbenden Elisabeth ist etwas verändert: Sie nimmt die Hostie aus der Hand Konrads entgegen.

Sehr übereinstimmend ist, wie die Falten der Bettdecke sich werfen. Am oberen Ende entstehen zunächst ungefähr vertikal laufende Falten durch das Zurückschlagen der Decke, Falten, die energisch links ansetzen mit einer scharfen Knicklage darunter – selbst das Motiv wiederholt sich – und nach rechts zu über den Körper der Elisabeth hinweg weicher verlaufen. In Calcar wie in Marburg bilden sich links vom Körper eine Reihe von geradlinig verlaufenden Parallelfalten, die nach dem Fußende des Bettes zu durch einen quergelegten Knick unterbrochen werden.

Auch auf der anderen Seite eine Reihe von Übereinstimmungen! Man achte darauf, wie links zunächst von oben her eine stärkere Falte dem Umriß des Körpers ungefähr folgt, wie diese da, wo sie die Mittelachse des Körpers trifft, durch eine andere in der gleichen Achse aufgenommen, dem vorderen Rand zugeführt und dann wieder durch einen Knick in die Hängefalten der Vorderfront übergeleitet wird. In dem von diesen Knicken gebildeten dreiecksähnlichen Raum hängt in Marburg wie in Calcar eine einzelne vertikale Falte herunter. Und ebenso achte man auf das sich fast wörtlich entsprechende Wiederholen der Zickzackfalten, die auf der rechten Seite des Körpers schräg herunterkommen.

Die beiden zu Häupten des Bettes stehenden Gestalten sind von Juppe dem veränderten Sujet entsprechend umkomponiert; sie haben nichts als das im Thema begründete Motiv des Hinreichens der Kerze gemein; aber eine Reihe von Anklängen findet sich wieder bei den knieenden Mönchen am Fußende. Allerdings ist bei Juppe die rechte Figur entsprechend dem Motiv der gegenüber befindlichen aus einer sitzenden zu einer knieenden geworden; aber die Art, wie beide das Buch fassen, um in der Weise von Kurzsichtigen darin zu lesen, ist genau die gleiche. Und sehen wir näher hin, so erkennen wir auch die Übereinstimmungen der Kostümierung, nur daß Juppe, dem Charakter der Dargestellten als Mönche entsprechend den Mantel und natürlich auch den Bart fortgelassen hat. Gemeinsam ist ihnen die Kapuze, die sich eng an Kopf und Schultern anschließt; die Ähnlichkeit geht bis auf die Behandlung der Faltenmotive der weiten, vorn an den Gelenken zusammengebundenen Ärmel.

In ähnlichem Verhältnis zu seinem Vorbild steht der dazu kontrastierende betende Mönch. Juppe hat ihn weiter hinaufgerückt, wohl um mehr Platz für die schöne Seitenfigur zu gewinnen[1]). Allerdings hat er aus dem oben angeführten Grunde auch nicht das entsprechende Motiv des weinenden Sichabwendens in Calcar wieder aufgenommen. Jedoch verzichtete er nicht auf das wirksame Herauspressen der beiden Oberschenkel unter dem Gewand. Am deutlichsten wird das, was wir vorhin über die Verteilung der Akzente sagten, an der Art, wie er die Dienerin rechts für den doch ganz anders gewendeten Apostel einsetzt: Deren Bewegungsmotive liegen gewissermaßen schon in dieser Figur eingeschlossen; man könnte sie in ihren Umriß hineinzeichnen.

Bei der entsprechenden, übrigens mit 1531 an der Vorderseite des Bettes datierten Darstellung auf Douvermanns Marienaltar in Xanten hat trotz der außerordentlich glänzenden Ausstattung die Szene schon wesentlich an Frische eingebüßt. Sie ist summarischer, gedrängter, nicht so reich an räumlicher Freiheit und kontrastierenden Motiven; Arnts meisterhafter Aufbau wird schematischer wiedergegeben[2]). Der fein ziselierende Douvermann hat es nicht mehr wie noch der frei und malerisch empfindende Juppe gewagt, das Bett vollständig senkrecht in die Bildmitte zu stellen: Er hat ihm eine ganz leichte Schrägstellung gegeben, die dann bei der Szene der Geburt Mariens noch verstärkt wird.

Haben wir nun in dem Marienaltar des Meisters Arnt in Calcar einmal einen bestimmten Anhalt für Beziehungen Juppes zu dessen Kunstweise gefunden, so liegt es nahe, nach weiteren Zusammenhängen zu spüren.

Fassen wir zunächst den Aufbau des Calcarer Marienaltars ins Auge! Er ist ein quadratischer, nur in der Mitte viereckig überhöhter Schrein, der im ganzen zehn Szenen aufzunehmen hat, von denen die der Himmelfahrt Mariae die Überhöhung ausfüllt, während die neun anderen von gleicher Größe in drei Reihen neben- und übereinander im Schrein untergebracht sind. Dem entsprechend findet sich dann noch einmal in der Predella die Dreiteilung. Nur die oberste Reihe enthält Szenen, die sich in geschlossenen, architektonisch getrennten und gotisch überwölbten Räumen abspielen; die mittelste davon ist die des Marientodes. Die beiden seitlichen sind durch je zwei gegeneinander gesetzte Zwickelbretter, deren unterer Rand mit einer einfachen Zierleiste besetzt ist, abgeschlossen. Die gleiche Verwendung von oben durch zwei Zwickel zusammengesetzten Rund-

[1]) Vgl. das S. 69/70 darüber Gesagte.

[2]) Sehr gut charakterisiert Douvermanns Art Dehios Bemerkung zum gleichfalls von ihm herrührenden Altar der sieben Schmerzen Mariae (Handb. 5, S. 232): „Der Darstellungswert der einzelnen Szenen ist meistens nicht sehr hoch. Bei Douvermann muß vor allem die Technik als solche genossen werden, geht die Plastik auf Effekte aus, deren eigentliches Gebiet das Kunstgewerbe ist; allerdings durch Geist und Feinfühligkeit vor allen, die ähnliches wollten ausgezeichnet."

bogen und mit einer Zierleiste abgegrenzten Nischen hatten wir zweimal bei Juppe, am Elisabethenaltar, sowie am Georgs- und Martinsschrein festgestellt. Die sechs übrigen Szenen spielen sich jedesmal in ruinenartigen Räumlichkeiten unter freiem Himmel ab, selbst die Mittelszene der Verkündigung, die übrigens noch einmal ein schmal gestelltes Bett aufweist.

Diese sechs Szenen sind kompositionell nur durch die innere Geschlossenheit der einzelnen Gruppen und durch streng betonte Sperrfiguren geschieden, noch nicht, wie auf dem zehn Jahre jüngeren Hochaltar in Calcar vollständig ineinander gearbeitet. Es ist das gleiche Prinzip, das Juppe im Johannesaltar angewandt hat, nur daß es ihm gelungen ist, die Übergänge von einer Gruppe in die andere etwas weicher zu gestalten.

Wir hatten weiter bei Juppe auf die innere Verwandtschaft der Komposition beim Tod der Elisabeth mit der Anordnung der Gregorszene im Martinsaltar aufmerksam gemacht. Ein ganz verwandtes Motiv taucht zweimal beim Marienaltar auf, und zwar in den beiden äußersten Szenen der unteren Reihe. Dort stehen die Altäre nach vorn sogar ganz frei.

Man wird der Art des Meisters Arnt nicht gerecht, wenn man seine Komposition als nur „nach rein malerischem Prinzip" orientiert ansehen will[1]), oder nur die „stille Anmut ohne den dramatischen Zug" betont[2]), wie Clemen in seiner kurzen Charakteristik im Inventarisationswerk. Ohne Zweifel stecken starke malerische Werte in seiner Art, und ohne Zweifel liegt ihm eine gewisse Anmut näher als die dramatisch packende Darstellung einer Passionsszene; — auch darin ist Juppe ihm wesensverwandt — aber mir scheint die Wahrheit erst in einem Dritten zu liegen, das beide Elemente in sich birgt: Arnold ist geradezu ein Meister der bühnenmäßigen Regie, ein Meister der Gruppierung; eine Eigenschaft, die, wie wir noch sehen werden, sich nicht gleichmäßig bei den späteren Künstlern der Calcarer Schule entwickelt. Man achte darauf, wie er fast immer die Handlung teilt, zwei oder mehrere Personen gegen eine, oder ganze Gruppen gegeneinander ausspielt. Wie zwei Chöre ziehen auf der Darstellung der Verlobung Mariae oder auf den beiden unteren Eckszenen die Gruppen der Frauen und Männer einander entgegen. Und sie agieren auch gegeneinander, einmal in heftiger Bewegung, das andere Mal in ruhigerer Haltung. Das sind Züge, die ja sehr stark an das Gegeneinander der einzelnen Gruppen in den Mysterienspielen erinnern; schon Springer[3]) und nach ihm Geyger[4]) führten gerade den Marienaltar als Zeugnis der engen Beziehungen zwischen Weihnachtsspiel und bildender

[1]) So Dehio Hdb. 5, S. 232.

[2]) K.-D. Rheinprovinz I, 4, S. 61.

[3]) Ikonographische Studien. Mitt. der K. K. Zentralkommission V, Wien 1860.

[4]) Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, i. d. Vierteljahrsschrift für Kultur und Literatur der Renaissance, her. von L. Geyger, Jahrg. 1, Leipzig 1885. Vgl. auch Paul Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, Stuttgart 1894, daselbst die gesamte Literatur.

Kunst an, ohne allerdings auch auf diesen speziellen Zug aufmerksam zu machen. Gerade das Gefühl für dieses Gegenüberstellen, für den geistigen Zusammenhang der gegen einander auftretenden Gruppen führt ja Arnt oft genug dazu, die Mittellinie seiner Szenen überhaupt von Personen zu entblößen, oder es bringt ihn zu Kompositionen wie den Marientod. Und ist es nicht auffällig, wie er ganz oben in der linken Szene der Abweisung von Joachims Opfer diesen allein in das leere Mittelfeld stellt und die Gruppen der Priester und Zuschauer ganz an den Seiten unterbringt? Es beruht auf dem gleichen Prinzip, wenn Juppe in seinem Johannesaltar – auffällig genug – die breite Fläche des Baches die Mitte durchschneiden läßt und sie nur durch die schmale Christusfigur unterbricht! Aus dieser Nichtbeachtung der tatsächlich in Arnts Werk vorhandenen dramatischen Züge erklärt es sich auch, warum Clemen die „unruhige, aber bedeutende Gruppe der Verkündigung" so abweichend findet.

Ebenso nahe Beziehungen, wie die äußere Architektur der Nischen zu den entsprechenden Arbeiten Juppes zeigt das Innere derselben, nur daß die Formen der Gewölbe, das Maßwerk der Fenster feiner im Sinne des Schnitztechnischen gearbeitet sind, weniger breit in der malerischen Gesamtauffassung. Und durch die breiten gotischen Fenster der beiden oberen Seitenszenen blickt man in eine Landschaft, die alle Eigentümlichkeiten mit der des Johannes- und Georgsaltares gemeinsam hat. Diese Vorliebe für landschaftliche Gründe bestimmte in den beiden unteren Reihen den Künstler sogar, Szenen wie die der Verkündigung mit allem Mobiliar, Pult, Bett und Ruhebank in eine Landschaft hineinzustellen, in der sich die Begegnung der Maria und Elisabeth in den kleinen Figuren abspielt, die wir ebenfalls aus Juppes Altären kennen. Die Struktur dieses und auch der sonst noch im gleichen Altar vorkommenden landschaftlichen Hintergründe entspricht überall dem, was wir bei Juppe auch gesehen haben. Große, durch Riefelung charakterisierte weiche Grasflächen, unter deren Decke hin und wieder basaltartige Felsen durchbrechen, wie Schwämmchen angeklebt darauf kleine runde Bäume und sogar eine Burg. Das gleicht sich überraschend in den Grundzügen, nur trägt interessanter Weise das Mauerwerk einen etwas veränderten Charakter: Es zeigt die gleichmäßigen Lagen der am Niederrhein fast überall gebräuchlichen Klinker. Ganz ähnlich wirkt diese Landschaft in der Predella, in welcher sogar zwei Szenen, Johannes im Ölkessel und auf Patmos ohne jeden ruinenhaften Hintergrund spielen. Man vergleiche die Patmosszene mit der Georgsszene in Marburg, achte auf die scharfkantige Form der Steine, auf den rautenförmig geriefelten Grasboden, die Bäume, die Burganlage im Hintergrund, und man wird nahe Beziehungen zu Juppes Werken zugeben. Interessant an dieser Predella ist nun, daß sie bereits, wie oben ausgeführt, als die Arbeit eines Werkstattgenossen, des Everhard van Monster anzusehen und damit in nahe Beziehung zu Juppes eigenem mutmaßlichen Verhältnis zu Arnold zu bringen ist.

Übereinstimmungen in Arbeiten der Gotik lassen sich aber immerhin am überzeugendsten in den Gewandmotiven der einzelnen Figuren nachweisen. Und zwar kommt es weniger darauf an, bestimmte Entlehnungen festzustellen, als gewisse Grundzüge der Anordnung, einen Gleichklang der Empfindungsweise für bestimmte Motive aufzufinden. Zunächst wäre da hinzuweisen auf das schon von Clemen hervorgehobene Vorherrschen der senkrechten Parallelfalten, das wir ja auch schon für Juppe als besonderes Charakteristikum festgestellt haben.

Schon der älteste der vier Juppeschen Schreinaltäre, der Katharinenaltar, bietet eine Fülle von Vergleichsmomenten. Man stelle einmal die Maria Salome und die Maria der Verkündigungsszene im Calcarer Marienaltar nebeneinander. Das veränderte Motiv des Sitzens oder Knieens kommt dabei weniger in Betracht für gewisse Prinzipien der Faltengebung. Verfolgen wir von dem vordersten Knie ab die Art, wie die Falten verlaufen: Unter dem bis über die halbe Höhe des Schienbeins gezogenen Obergewand fällt das untere Kleid in einigen Vertikalfalten herab, die sich auf dem Boden stauchen, darunter tritt an der gleichen Stelle jedesmal der Fuß hervor. Vom Knie selbst ziehen sich die Säume der Kleider mit weichem Schwung in mehreren langen Parallelfalten zur Erde und bilden immer an den gleichen Stellen ein Auge. Ähnlich verlaufende langlinige Faltenzüge bewirkt der Mantel, der sich bei beiden in der gleichen Weise leicht über Schulter und Arm schmiegt. Den ungefähr ein Dreieck darstellenden Raum zwischen diesen beiden auf dem Boden sich vereinigenden Faltenmassen füllt ein übereinstimmendes System von hängenden Querfalten. Damit steht natürlich auch die Art, wie das Mieder am Körper anliegt und die kleinen runden Brüste sehen läßt, und wie von da aus die engen Nähfalten des Rockes herunterfließen, in engem Zusammenhang. Daß sich bei Juppe eine andere Proportion gebildet hat, daß er die Figuren nicht so lang zieht — die Meister Arnts haben etwa $7^1/_2$ Kopflängen[1]) — wird niemand wundern, der von seiner selbständigen Art überzeugt ist und noch weniger, daß die Typenbildung bei ihm eine ganz andere wird: Er klebt nicht an seinen Vorbildern, verarbeitet deren Motive in durchaus freier Weise.

Und hier sei gleich noch auf einen Wesenszug in Juppes Schaffensweise aufmerksam gemacht, der ihn nach einer bestimmenden Richtung hin von Meister Arnt trennt: er rechnet *bewußt* und *von vornherein* mit der Polychromierung seiner Figuren. Auch das hängt ja mit seiner malerischen Empfindungsweise zusammen, das führt ihn dazu, ein schon an sich kühnes Motiv wie das das Bild beherrschende perspektivisch verkürzte Bett in noch breiterer Weise wie der Calcarer auszunutzen. Es ist gewiß kein Zufall, auch nicht etwa aus pekuniären Gründen zu erklären, daß von allen Werken, die wir gemeinhin der

[1]) Nicht 9, wie Clemen a. a. O. angibt.

Calcarer Schule zurechnen, kein einziges polychromiert ist. Steht man in der schönen Calcarer Nikolaikirche mit ihrem überreichen Schmuck an Schnitzaltären, so vermißt man beinahe den strahlenden Glanz des Goldes, das die einzelnen Figuren und Gruppen in den großen, graubraunen Schreinen von einander trennt, und sie sich von den dunklen Hintergründen abheben läßt. Besonders stark hat man dies Gefühl vor dem gewaltigen Hochaltar mit seiner Unmenge von kleineren Figuren: Man muß näher herangehen, um sie einzeln würdigen zu können. Das geradezu phänomenale technische Können, das die Calcarer Meister, von Arnt beginnend über Meister Loedewich und Derick Boegert führend, seinen vielbewunderten und am meisten bekannten Höhepunkt in den Arbeiten Heinrich Douvermanns erreichend, auszeichnete, scheint diese Künstler und mit ihnen ihre feinsinnigen Auftraggeber zu einem völligen Verzicht auf ein solches Hilfsmittel bewogen zu haben; man hat bewußt an dem nur gebeizten Holze jede Feinheit des Schnitzmessers auskosten wollen. So hoch in Wirklichkeit Juppes technisches Vermögen steht, *darin* waren ihm die Calcarer Meister doch überlegen. Wir können leicht an seinen Arbeiten absehen, daß er auch *das* gekonnt hätte, wenn ihm daran gelegen gewesen wäre; aber an diesem Punkt trennt sich seine eigene künstlerische Begabung von ihnen zu Gunsten einer stärkeren und konzentrierteren Bildwirkung.

Wenn Dehio schon das Vorherrschen eines malerischen Prinzips beim Calcarer Marienaltar ganz besonders hervorhebt, so ist Juppe darin noch wesentlich weiter gegangen. So ist es erklärlich, daß der Eindruck des „Schnitzstiligen", das Charakteristikum der Holztechnik, sich bei ihm lange nicht in der scharf ausgeprägten Form findet, wie bei den Calcarer Meistern. Damit hängt auch sein etwas abgeflachteres Relief zusammen; er geht nicht so tief in das Holz hinein wie Meister Arnold und noch weniger wie die späteren Calcarer.

Noch eine andere Sitzfigur erregt im Hinblick auf Ludwig Juppe unser Interesse: die erhöht sitzende Madonna der Anbetung der Könige im Mittelfeld der untersten Reihe. Sie ist, da etwas nach hinten gerückt, leider auf den meisten Photographien nicht gut zu erkennen, dagegen sehr deutlich auf der Abbildung in Münzenbergers Altarwerk. Da finden sich starke Anklänge an eine der besten Schöpfungen Juppes, an die hl. Anna des Katharinenaltars. Die Motive, die sich durch die Art der Behandlung des Gewandes vor ihren Knien bilden, finden sich aufgenommen und gesteigert. Hier bildet der hochgenommene Gewandsaum eine breite, schräg nach oben laufende Barre, da schiebt sich noch einmal vom rechten Knie nach dem etwas tiefer liegenden linken ein nach unten langsam abflachender Faltensteg, und am gleichen Knie runden sich die Falten in ganz ähnlicher Weise. Auch hier fällt der Mantel ähnlich über die Schultern, ziemlich nahe an den Brüsten, und in den gehäuften Parallelfalten über dem linken Arm in Verbindung mit den direkt davor hängenden des talarartigen Ärmels am knieenden König liegt der barocke Mantelschwung der hl. Anna Juppes schon

verborgen. Auch in ihrer Haltung ist schon etwas von dem wirksam ausgenutzten Kontrapost der Anna vorhanden.

Man erinnere sich an das, was wir oben über unseres Meisters Auffassung der Josephsfigur gesagt hatten. Der gleiche, fast Zug für Zug übereinstimmende Josephskopf findet sich viermal auf dem Calcarer Marienaltar. Einmal, in der Szene des Sposalizio, ist er mit Maria in den Mittelpunkt gerückt, das zweite Mal tritt er gerade bei der Anbetung des Kindes in die Tür, und in dem Dreikönigsbild schaut er durch ein Fenster der Ruine zu; etwas versteckt erscheint er hinter der Gruppe der Frauen bei der Abweisung der Maria. Es ist genau der gleiche Kopf mit der ausgearbeiteten, etwas faltigen Stirne, der scharfen Nase und den harten Stirn- und Backenknochen, zwischen denen tief die Augen eingebettet liegen. Der Kopf kahl, nur mit einem Lockenkranz umgeben, oben über der Stirn thront eine einzige Locke. Auch die Bekleidung ist die gleiche; im Nacken staut sich die zurückgeklappte Kapuze und der Mantel ist über die linke Schulter zurückgeschlagen.

Auch für die schöne Katharina, die Namensheilige des Altars, findet sich in Calcar ein Analogon. Es ist gleichfalls eine Katharina mit nur geringen Ergänzungen am Schwert, unpolychromiert[1]). Sie steht der Art Meister Arnts ziemlich nahe, ist wohl einige Jahre jünger anzusetzen; auf ihre noch engeren Beziehungen zu einem weiteren Meister dieses Kreises wird später noch zu kommen sein. Sie sei hier schon mit hineingezogen, da sie sich glücklich in die Gelegenheit einfügt. Es ist eine Einzelfigur, vermutlich aus einem verschwundenen Schrein stammend; jetzt hat sie ihren Platz als Bekrönung eines kleinen Schreins im südlichen Chor der Kirche. Diese Katharina nun könnte, mit Ausnahme des veränderten Gesichtstypus — einer Eigenschaft, die wir ja schon früher an Juppes Arbeiten festgestellt hatten — für eine ältere Schwester gelten.

Unter der barettartigen Haube — allerdings von kleinerem Format — quellen die gelösten Haare hervor, eine Strähne fällt vorn über die Schulter herab. Sie hält kein Buch, aber die Haltung des Unterarms, der den Bausch des Rockes trägt, ist die gleiche. Der Mantel, zweimal durch eine Borte über der Brust festgehalten, fällt in ähnlicher Weise über beide Schultern und bildet unter dem rechten Unterarm, wo er ebenso wie der Rock hochgenommen wird, ein in vielem entsprechendes System von Hänge- und Querfalten. Das Standmotiv ist im Gegensinn behandelt, der linke Fuß wird vorgesetzt. Gerade vor der Gegend des rechten Knies bilden sich zwei große Tütenfalten, von welchen mit leichtem Umschlag die pelzbesetzten Säume schräg nach unten laufen. Das Unterkleid zeigt ähnliche Röhrenfalten, am unteren Saum mit noch breiterem

---

[1]) Eichenholz, Höhe 51½ cm. Auf der Basis zeigt sie das charakteristische Rautenmuster des Grasbodens.

Pelzbesatz als am Obergewand. Auch der Abschluß des Mieders mit dem über die kleinen kugeligen Brüste hinweglaufenden Saum zeigt viel Ähnlichkeit, während der Gürtel bei der Calcarer Figur wesentlich tiefer sitzt.

Die Ähnlichkeit beider Figuren beruht nicht nur im rein Kostümlichen, in Eigenheiten, die durch die Zeitmode geboten waren; sie geht aber auch nicht so weit, in dieser Figur etwa ein Vorbild für Juppes Katharina erkennen zu lassen. Es soll nur an diesem Beispiel gezeigt werden, wie nahe sich die in den Calcarer Künstlerkreisen herrschenden Gewohnheiten mit gewissen Eigentümlichkeiten unseres Meisters berühren; wie gewisse Motive immer wiederkehren, immer wieder ausgebeutet werden, zum festen handwerklichen Besitz gehören.

Es überrascht nicht, diese beiden langen Tütenfalten und am Unterkleid ganz entsprechend die vertikalen Hängefalten an einer anderen weiblichen Figur Juppes wiederzufinden: an der Begleiterin der Salome im Johannesaltar. Diese Figur stimmt beinahe noch stärker mit der Katharina überein, nur daß ihr der Mantel und das gelöste Haar fehlt. Und für den Pelzbesatz des Mantelsaumes ist die Perlenborte getreten, die die Kleidung der Salome als ganz besonders kostbar kennzeichnet. Der Johannesaltar bietet überhaupt eine Fülle von verwandten Motiven. Auf diejenigen, die schon in der Art seiner Komposition und seiner landschaftlichen Ausstattung lagen, ist oben hingewiesen.

Ein bei Juppe hier wie im Elisabethenaltar häufig wiederkehrendes Motiv ist das Verschränken der Hände, ihr Einstecken in die großen Ärmel wie in einen Muff, fast immer bei solchen Personen angewendet, die in ruhig zuschauender Haltung dargestellt sind, nur einmal dient es ja auch zu einem entgegengesetzten Zwecke: In der Abwandlung zum schmerzhaften Zusammenkrampfen der Hände. Allein im Johannesaltar findet es sich dreimal, zweimal bei den stehenden Männern in der Predigtgruppe, das andere Mal bei der eben erwähnten Frauengestalt. Ebenso oft zeigt es der Schrein der hl. Elisabeth. Über die geschickte Art, wie Juppe ein solches Motiv innerhalb der Komposition auszubeuten weiß, hatten wir schon oben gesprochen, es ermöglicht aber auch eine gefällige, nicht uninteressante Art der Drapierung ohne großen Aufwand an komplizierten Faltenmotiven. Eine Figur in dem Habitus des etwas schläfrigen Zuschauens mit den in den Ärmeln vergrabenen Händen, auch in der einfachen Art der Gewandung, ohne Mantel, mit Ausnahme des hochgenommenen Rockes steht im Calcarer Marienaltar ziemlich in der Mitte der Szene von Mariae Tempelgang; und gerade in dieser Szene, in der die einzig wirklich agierende die kleine Maria ist, während die übrigen ausschließlich die Funktion des Zuschauens erfüllen, sind noch zwei andere Personen in gleicher Haltung dargestellt. Gerade die Art, wie dort die Frau in dem Kopftuch, wohl die hl. Anna selbst, bei dem Verschränken der Hände zugleich den Mantel rafft, erinnert sehr stark an die rechte Sperrfigur des zuhörenden Mannes aus der Predigtszene des genannten Altars. Im Marien-

altar taucht das Motiv dann noch zweimal auf, und zwar jedesmal in der Frauengruppe in den beiden untersten Szenen der linken Reihe.

Mit dem bühnenmäßigen Charakter der Komposition bei Meister Arnt hängt eine häufige und öfter stark betonte Seitenansicht seiner Figuren zusammen, die in Verbindung mit der Bewegungsrichtung der aufeinander zuschreitenden Gruppen und in feinem Einklang mit dem durch die Mode gebotenen Hochnehmen der Mäntel und Kleider, den Motiven des frei herunterfallenden Haares oder des eleganten Kopfschmucks ein außerordentlich geziertes, preziöses Gehaben, ein fein bewegtes Schreiten der Figuren ermöglicht. Die Seitenansicht ist fast die Regel, und wenn wir uns daraufhin einzelne Figuren bei Juppe ansehen, etwa die Salome oder den Kaiser Friedrich im Elisabethaltar, so können wir wieder eine starke Verwandtschaft feststellen; eine Verwandtschaft, die sich bis in die einzelnen Motive der Gewandung hinein erstreckt. Eine gewisse Rolle spielt ja die veränderte Tracht: Man darf sich durch den anderen Charakter, den besonders die jüngere Mode der Schlitz- und Puffärmel den Gestalten hin und wider gibt, nicht täuschen lassen. Man halte in diesem Sinne einmal eine Figur wie die der Salome gegen eine entsprechende im Calcarer Marienaltar, vergleiche sie etwa mit der eleganten Frau in dem reichen Kopfschmuck auf der linken unteren Szene (Abweisung der Maria), oder mit einigen der anderen Frauen; man vergleiche die Faltenmotive, die der Mantel und das steifere Untergewand des Kaisers bilden, mit denen der ganz links stehenden Frau auf der Sposaliziogruppe, und man wird die gemeinsamen Züge leicht erkennen.

Bisweilen kommen in Ludwig Juppes Werken trotz ihrer im Ganzen mehr ruhigen Haltung momentan erfaßte Bewegungen, „transitorische" Momente zum Durchbruch; wir erinnern dabei an die durchaus dem Leben abgelauschte Haltung des Landgrafenpaares über dem Relief des Wilhelmsbaues, und in noch stärkerer Weise hatten wir dies in dem beabsichtigten Ausdruck des Singens bei dem einen Diakon im Elisabethenaltar festgestellt. Ähnliches ist bei Meister Arnts Figuren fast die Regel. Er macht sich häufig an die Darstellung des Sprechens, variiert ständig die je nach Geschlecht und Stimmung der einzelnen Personen verschiedene Bewegung der Lippen. Beispiele dafür finden sich genug in der Verkündigungs- und Verlobungsgruppe, wie in der unter dieser befindlichen. Gerade diese häufige Verwendung eines solchen Motivs erhöht in Verbindung mit der reizvollen und lebhaft bewegten Gruppenbildung den Zug des Dramatischen, den Clemen bei Arnt vermißt, nähert seine Art dem lebendigen Mysterienspiel. Daß bei Juppe eine solche häufige Verwendung seltener ist, hängt mit seiner im großen Ganzen beruhigteren Gesamtauffassung zusammen.

Um noch auf eine gewiß auch nicht zufällige Übereinstimmung aufmerksam zu machen: Die merkwürdige, aus drei eckigen, um den Schaft gelegten Ringen bestehende Form der kleinen Kapitelle an den Pfeilern des Juppeschen Alabaster-

grabmals ebenso wie die der an den Schreinarchitekturen befindlichen ist genau die gleiche, wie die der Hohlkehlen und kleineren Architekturteile im Calcarer Marienaltar; ebenso findet sich dort im linken Zwickelfeld der Szene mit dem Tempelgang Mariä das lange, mit einer schmalen Mittelrippe versehene Lanzettblatt der Wappenzaddeln, das uns schon mehrfach in Marburg als Charakteristikum Juppescher Arbeiten begegnet war.

Die eben festgestellten Übereinstimmungen der Arbeiten Ludwig Juppes mit dem Werk Meister Arnolds springen wohl deutlich genug in die Augen, um den Gedanken an eine – vielleicht zufällige – Bekanntschaft mit dem Marienaltar und ein dabei erfolgtes Studium auszuschließen; sie sind so eng, daß sie sich nur aus der Annahme von direkten, persönlichen Beziehungen erklären lassen.

Ist dies nun wirklich der Fall, so müssen sich auch Berührungspunkte mit den übrigen Meistern der sog. Calcarer Schule offenbaren; erst durch den Vergleich mit solchen werden wir den richtigen Abstand für die Beurteilung der Frage überhaupt gewinnen können.

Es ist dazu notwendig, zunächst einmal etwas näher auf das umstrittene Problem einer „Calcarer Schule" einzugehen, soweit es der augenblickliche Stand der Forschung gestattet, natürlich mit der durch das Thema gebotenen Beschränkung auf die speziellen Beziehungen Juppes zu den Calcarer Meistern. Gerade auf diesem Gebiete ist der Mangel eingehender, vom kunsthistorischen Standpunkt aus orientierter Untersuchungen aufs schwerste zu beklagen, während wir über die historischen und kulturhistorischen Zusammenhänge durch die eingehenden Forschungen Nordhoffs[1]), der als erster einen archivalischen Streifzug in das dunkle Gebiet unternahm, und dann in besonders gründlicher und eingehender Weise durch die Forschungen Wolffs für Calcar, Stephan Beissels für das nahe gelegene Xanten unterrichtet sind.

Das Wort „Schule" ist verfänglich. Die Fragestellung sollte vielmehr zunächstlauten: Ist es möglich, die Grundzüge einer besonderen, künstlerischen Schaffensweise, die sich in ganz bestimmten, charakteristischen Merkmalen von anderen Erzeugnissen unterscheidet, und die sich – in diesem Falle in Calcar – bis zu einem gewissen Grade lokalisieren und, was die Hauptsache ist, an einzelne, sicher zu fassende Künstlerindividualitäten in kontinuierlicher Entwickelung anknüpfen läßt, nachzuweisen? Die Bezeichnung „Calcarer Schule" bedeutet im Grunde nur die zufällige Lokalisation einer größeren Anzahl untereinander durch irgendwelche künstlerische Beziehungen verbundener Meister; das Ziel der Forschung wäre, die Werkstätten der Stil und Richtung gebenden Hauptmeister zu bestimmen, die Wege ihrer Entwickelung und Fortpflanzung oder ihres Absterbens aufzuzeigen. Es ist dabei von sekundärer Bedeutung, ob die einzelnen Künstler wirklich alle

[1]) J. B. Nordhoff, Archivalische Nachrichten. Weitere Literaturnachweise bei Clemen, K.-D. Rheinprov. 1, 4, S. 49–50.

geborene Calcarer waren, oder ob sie dort nur ihre künstlerische Ausbildung genossen; die Hauptsache ist, daß sich Calcar als Mittelpunkt einer bestimmten Art des Kunstschaffens bestimmen läßt.

Drei große Werke sind es vornehmlich, die den Hauptbesitzstand der Calcarer Kirche ausmachen, der Marienaltar, der älteste, datiert mit den Jahren 1489–92[1]), es folgt dann der 1498–1500 entstandene Hochaltar mit den Flügelbildern Josts von Calcar, dessen Schreininneres die drei bedeutenden Meister Loedewich, Derick Jeger und Jan van Haldern beschäftigt hat, und als letzter Douvermanns bekannter Altar der sieben Schmerzen Mariä, dessen Vollendung ins Jahr 1521 fällt. Eine etwas gesonderte Stellung nimmt der ebenfalls hochbedeutende Sippenaltar Derick Boegerts ein, dessen Entstehung den urkundlichen Quellen nach zwischen die Jahre 1490–1500 anzusetzen ist.

Meister Arnt ist der älteste der in ihren Werken noch heute faßbaren Calcarer Bildschnitzer. Außer seinem Marienaltar hat sich noch ein beglaubigtes Werk von ihm erhalten, das lebensgroße Corpus Christi im südlichen Nebenchor der Calcarer Kirche. Es fällt ebenso wie der Marienaltar in die letzte Periode seiner künstlerischen Tätigkeit und wird als in Arbeit befindlich zuerst in der Rechnung der Liebfrauenbruderschaft von 1487/88 erwähnt[2]). Es trägt in womöglich noch gesteigerter Weise alle Züge seiner Hand an sich und ist ein Meisterstück einer für diese Zeit noch außerordentlich seltenen Kenntnis des Aktes. Ohne kleinlich zu werden, ist jedes Stück der Epidermis mit den darin eingebetteten Adern, der Muskelverspannung darunter, besonders auch Hände und Füße aufs sorgfältigste studiert und wiedergegeben. Die Behandlung der im Tode erschlafften Gesichtszüge mit dem geöffneten Mund und der in charakteristischer Weise schlaff herabhängenden Unterlippe erinnert an die Art der Köpfe im Marienaltar.

Meister Arnt ist über der Arbeit am Marienaltar im Jahre 1491 gestorben, sein Werk führte im nächsten Jahre der Werkstattgenosse Everhard van Monster zu Ende. Wir hatten oben schon ausgeführt, daß auf dessen Teil wohl in der Hauptsache die Predella zu setzen ist. Mit diesem Everhard ist also bereits einer seiner – wir können es nach dem Stil ruhig sagen – Schüler gefaßt. Leider ist es vorläufig kaum möglich, seine Spuren über die Predella hinaus zu verfolgen, jedoch nicht ganz von der Hand zu weisen, daß die bereits erwähnte Statue der Katharina auf ihn zurückgeht. Sie zeigt in einigen Punkten, in den kürzeren Proportionen, in der Gewand- und Haarbehandlung, auch in den Gesichtszügen, besonders aber in der Art, wie die Gewandenden auf der Erde sich stauchen, einige Übereinstimmungen mit den Predellafiguren.

Noch ein zweiter Meister, den wir später *selbständig* am Hochaltar, und zwar als Verfertiger der drei Predellenreliefs beteiligt sehen, nämlich Jan van

[1]) Wir entnehmen unsere Angaben den zitierten Arbeiten Nordhoffs, Wolffs und Beissels.
[2]) Vgl. Nordhoff, Arch. Nachr. S. 238ff.

Haldern[1]), wird in der Rechnung der gleichen Bruderschaft 1491 als Gehilfe Meister Arnts von Zwolle bezeichnet.

Wenn man aufmerksam in den Rechnungen die häufige Erwähnung Meister Arnts verfolgt, aus der hervorgeht, welcher Wert ganz offenbar in Calcar gerade auf ihn gelegt wurde, und damit in Verbindung bringt, daß er nach allem, was über ihn bekannt geworden, eine größere Werkstätte geleitet haben muß, so ist die Annahme berechtigt, in ihm einen „Hauptmeister" zu erblicken. Nordhoff hat sich wohl hauptsächlich durch die Tatsache, daß er in dem holländischen Zwolle gearbeitet hat, zu seiner völligen Ablehnung einer spezifisch Calcarer Schule bestimmen lassen[2]). Erst später hat im Gegensatz dazu Wolff durch Auffindung weiterer Rechnungsbelege die Tatsache nachgewiesen, daß Arnt in Calcar Bürger war, dort zunächst seine Werkstätte hatte, weiter, daß er 1487 von dort ins Stift Utrecht berufen wurde zur Ausführung von Schnitzwerken. Erst von da ab befindet sich seine Werkstatt in Zwolle.

Zwolle liegt ungefähr ebensoweit von Utrecht wie von Calcar, in ungefähr nördlicher Richtung von beiden. Möglich, daß er auch in diese Gegend zu liefern hatte, jedenfalls waren ihm in den Jahren 1487–1491, wie schon bemerkt, Aufträge zum mindesten für diese beiden Städte, für Utrecht und für Calcar, geworden; das würde ja leicht eine Verlegung der Werkstatt an einen beiden Teilen günstiger gelegenen Ort erklären[3]). Zudem bestand ein reger Verkehr zwischen Utrecht, Arnheim und Calcar einerseits, wie in nördlicher Richtung mit Zutphen, Deventer und Zwolle; die Vermittelung hatte gewöhnlich das für Transporte ja sehr günstig gelegene Emmerich.

Daß Arnt von Calcar aus des öfteren an die Ablieferung der zwei bestellten Werke gemahnt werden mußte, daß er sogar zwei Arbeiten zu ungefähr gleicher Zeit übernommen hatte, wäre ja nur ein weiterer Beweis für die Größe und den Umfang seines Werkstattbetriebes.

Arnt ist auch mit einer Reihe seiner Kunstgenossen für Calcar zu Felde

---

[1]) Außer den drei Reliefs der Predella des Calcarer Hochaltars sind von H. Schweitzer, Die Skulpturensammlung im städt. Suermondt-Museum zu Aachen, Textbd. S. 78 seiner Hand noch zugeschrieben der Paulusaltar im Aachener Museum und der Christophorus der Sammlung Lippmann in Berlin. Vgl. Friedländer, Deutsche und niederländische Bildwerke in Berliner Privatbesitz, Tafel 11 Fig. 18, dort als „niederländisch um 1490" bez.

[2]) S. 238: „Soviel geht schon daraus hervor, daß in Calcar zu einer Zeit, wo die größte Kunstliebe mit den größten Mitteln betätigt wurde, keine lokale Bildner-, keine Schnitzerschule bestanden hat, daß vielmehr sämtliche Künstler von außen her, von Holland, vom Rheine und von Westfalen herangezogen worden sind. Daher wird denn auch wohl von einer Calcarschen Malerschule im engeren Sinne des Wortes keine Rede mehr sein können."

[3]) Solche Werkstattverlegungen sind nichts seltenes. Man braucht nur an die Tätigkeit des Niklas Gerhart von Leyden zu denken. In Calcar ist sie noch einmal bei den Brüdern Douvermann nachzuweisen. Vgl. Beissel a. a. O. S. 18, besonders die Anmerkung, ähnlich S. 4.

gezogen, er steht mit Jan van Haldern, Heinrich Bernts und dem Maler Johann Joest auf der Liste derjenigen, die in dem Calcarischen Kontingent während des Feldzuges Erzherzog Maximilians und Johanns I. von Cleve gegen Katharina von Gelderland und den Bischof Heinrich von Münster an der Belagerung von Wageningen teilnahmen. Er muß überhaupt einen bestimmenden Einfluß auf die Gestaltung der Calcarer Kunstverhältnisse ausgeübt haben, denn immer ist er derjenige, von welchem man sich Rat in künstlerischen Dingen holt. „Aus den Rechnungen der Bruderschaft ergibt sich auch, daß der Vorstand den Meister oftmals nach Calcar eingeladen hat, um sich mit ihm über andere beabsichtigte Schnitzwerke zu besprechen. Wahrscheinlich betrifft dies den Hochaltar, für welchen um diese Zeit schon das beste Eichenholz angeschafft wurde“ [1]).

Die Frage allerdings, wo die Wurzeln seiner Kunstweise liegen, wo er sein Handwerk gelernt hat, läßt sich heute noch nicht beantworten, sie muß einer Spezialuntersuchung vorbehalten bleiben, die schon wegen der geringen Menge des etwa aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gerade in den Niederlanden und Frankreich Erhaltenen gewisse Schwierigkeiten bereiten wird. Gestorben ist er offenbar erst als reifer und anerkannter Meister; seine Hauptschaffenszeit ist also vielleicht schon in die Jahre von etwa 1460 an zu setzen; er wäre damit ungefähr ein Zeitgenosse des Niklas Gerhaert van Leiden. Erst eine solche Untersuchung wird auch darüber entscheiden können, ob seine künstlerische Art von den Niederlanden aus beeinflußt ist, ob sie etwa mit französischen Dingen zusammenhängt, wie Lüthgen überhaupt für Calcar im Gegensatz zu Köln will [2]), oder ob sie schon das Ergebnis einer älteren einheimischen oder überhaupt niederrheinischen Entwickelung darstellt.

In Calcar wie anderswo ging eine große Menge wichtigen archivalischen Materials unter, besonders der älteren Zeit [3]). In dem Meister Wilhelm holtsnyder von 1433, den Wolff namhaft macht, darf man nach Scholtens Ausführungen keinen wirklichen Künstler sehen [4]). Dagegen glaube ich mit Beissel a. a. O. in

---

[1]) Vgl. Wolff, St. Nikolai S. VII, ebenso Nordhoff unter den Rechn. v. 1489–90.

[2]) Eugen Lüthgen, Entwickelungslinien in der gotischen Plastik des Niederrheins. Monatshefte für Kunstw. 3. Jhg. H. 5, 1910, S. 205. – Gewisse Eigentümlichkeiten, so die klare, rhythmische Disposition der einzelnen Szenen, die überschlanken Gestalten mit den kleinen Köpfen, die linienschöne Haltung der Einzelfigur, das elegante Gehaben, wie die Einzelheiten der Tracht, etwa die Form der Mitren bei den Hohepriestern und die Art der breiten Säume daran und an den Gewändern läßt jedenfalls sehr stark den Gedanken an einen französischen Einschlag aufkommen. Die Art seines in burgundisch-niederländischer Schulung erwachsenen Zeitgenossen Niklas van Leiden ist jedenfalls eine wesentlich andere, robustere.

[3]) Ein ungefähres Bild von der Größe dieser Verluste gibt der Bericht, den Wolff dem von ihm 1877 verfaßten Repertorium der städt. Urkunden auf dem Calcarer Rathause vorangestellt hat, vgl. dazu seine Ausführungen a. a. O. (Gesch. d. Stadt Calcar).

[4]) Wolff a. a. O. S. 23, Scholten, Die Stadt Cleve S. 408 Anm. 1.

dem Arnolt kistemeker von 1453 einen Bildschnitzer erkennen zu dürfen. Das Wort kistemeker tritt in älterer Zeit öfter im Sinne von Bildschnitzer auf, und in Calcar selbst wurden die Hohlkehlen des Hochaltars, von denen noch zu sprechen sein wird, außer an die uns bekannten Bildhauer Derick Jeger und seinen Sohn an einen dritten, nur kistemeker genannten Meister verdingt[1]). Wenn man bedenkt, daß Meister Arnt bereits 1491 gestorben ist, außerdem Calcarer Bürger war, so wäre es nicht ausgeschlossen, daß er mit diesem 1453 erwähnten Arnolt kistemeker identisch ist. Vielleicht könnte man auch dann aus der Bezeichnung kistemeker eine noch relativ jugendliche Stufe seines künstlerischen Daseins herauslesen, eine Zeit, in der er noch vorwiegend mit den ornamentalen Arbeiten eines Kunstschreiners an den Schreinfüllungen beschäftigt war.

Das älteste Datum, das überhaupt für die Anfertigung eines und zwar für den Xantener Dom bestimmten Erlöserbildes in Calcar überliefert worden ist, ist das Jahr 1476[2]). Dies Christusbild, ebenso wie die im nächsten Jahre in Calcar gefertigten zwei Engel für den Hochaltar könnten, wenn man die Hypothese noch weiter ausgestalten will, bereits in Arnts Werkstatt entstanden sein. Doch es muß bei der bloßen Vermutung bleiben.

Dagegen hören wir aber schon aus früherer Zeit, daß aus Wesel Steinbilder für Xanten kamen. Ebenso wie wir heute eine bestimmte Gruppe von Werken um die Wende des 15. Jahrhunderts als Erzeugnisse einer Emmericher Werkstatt absondern können, mögen auch andere Städte des Niederrheins, vor allem, wie eben bemerkt, Wesel, aber auch Cleve gewisse Zentren der Kunstübung gewesen sein. In diesem Sinne macht ja auch Beissel auf die auffallende Tatsache aufmerksam, daß Köln damals für einen Export von Plastiken so gut wie ausscheidet. Es hatte seine Rolle ausgespielt[3]).

---

[1]) Vgl. Beissel a. a. O. S. 6 und A. Matthaei, Schleswig-Holsteinische Schnitzaltäre Leipzig. 1898 S. 141: „Daß die Frühzeit zwischen kistenmakern (d. h. gewöhnlichen Tischlern) und snitkern (d. h. Plastikern in Holz) nicht strenge unterschieden haben dürfte, leuchtet ein, wenn man liest, wie in Lübeck noch am 9. Okt. 1403 die sniddeker mit den tymmerluden über die Grenzen ihrer Arbeitsbefugnisse streiten müssen, wie vorher die kystenmaker mit den kuntormakern und diese wieder mit den tymmerluden in den Jahren 1470 und 1457. – Vgl. Wehrmann: Die älteren lübeckischen Zunftrollen p. 298 und 469. – Das erst späte Vorkommen des Wortes snitker scheint es mir daher noch nicht auszuschließen, daß wir die Hersteller von Schnitzaltären in der Frühzeit auch unter den kistenmakern suchen können."

[2]) Beissel, Viktorskirche S. 6.

[3]) Beissel sagt darüber Viktorskirche S. 48 im Hinblick auf die Versorgung der Xantener Viktorskirche mit Skulpturen: „Daß auch nicht ein einziges Steinbild der Viktorskirche aus Köln kam, ist nicht zu übersehen. Die Orte, aus denen sie stammen, Wesel, Cleve und Calcar liegen im nächsten Umkreise. Ohne Zweifel war Köln ein großes Kunstzentrum. Die Rechnungen der Viktorskirche beweisen aber, daß unsere Gelehrten zu sehr versucht haben, die Kunst-

Doch nun erhebt sich die zweite, auch in weiterer Beziehung zu Juppe wichtige Frage: In welchem Zusammenhange steht das andere große Werk der sog. Calcarer Schule, der Hochaltar der Nikolaikirche, mit Meister Arnt und also auch mit Juppe?

Seine Aufstellung ist von der Liebfrauenbruderschaft lange erwogen und sorgfältig vorbereitet worden; noch in die Lebenszeit Meister Arnts fallen diese Bemühungen. Schon 1489 begann man, das ausgezeichnet präparierte, mit Seewasser behandelte Eichenholz, den Wagenschott, aus Amsterdam zu beziehen und Meister Arnt wurde vom Vorstand der Bruderschaft des öfteren nach Calcar gerufen, um seine Meinung über die beabsichtigten Schnitzwerke abzugeben, unter denen Wolff wohl mit Recht die für den Hochaltar versteht. Es ist auch anzunehmen, daß sein Rat zu einem nicht geringen Maße auf den ganzen Plan des Altarwerks eingewirkt hat; vielleicht stammt sogar der Entwurf in den Hauptzügen noch von ihm her. Die endgültige Verdingung an Meister Loedewich erfolgte dann 1498, und schon 1500, also in einer für ein derartig riesiges Werk erstaunlich kurzen Zeit von zwei Jahren war es vollendet. Es benötigte aber auch eine relativ große Zahl von künstlerischen Kräften.

Man schritt von vornherein zu einer Arbeitsteilung: Die Passionsszenen des Corpus selbst erledigte Loedewich unter starker Beihilfe von Peter Rysermann, die Hohlkehlen Derick Jeger und sein Sohn, die Predella der schon öfter genannte Jan van Haldern. Auf die Flügelmalereien, das berühmte Meisterwerk des in holländischer Schulung gebildeten Jan Joest von Calcar brauchen wir hier nicht näher einzugehen. Erledigen wir zunächst — immer im Hinblick auf die Berechtigung der Bezeichnung „Calcarer Schule" — die Frage nach der bürgerlichen Zugehörigkeit dieser Meister.

Wolff läßt es ungewiß, ob Meister Loedewich schon früher in Calcar gearbeitet hat und bemerkt, daß er „zu der Zeit, als ihm der Auftrag wurde, außerhalb Calcars beschäftigt gewesen zu sein scheint". Jedenfalls ist er aber später noch mindestens bis 1505 in Calcar ansässig gewesen. Derick Jeger war sicher Calcarer, seine Familie viele Jahre früher und später dort ansässig. Und die früheren Beziehungen Jan van Halderns zu Meister Arnt sind schon oben berührt, auch er war nach Wolff noch 1511 in Calcar ansässig.

Zweifelhaft für eine ursprüngliche Zugehörigkeit zu dem Calcarer Künstlerkreise bleibt also zunächst nur der Hauptmeister Loedewich. Wir sind darauf angewiesen, in seinem Werke selbst nach Beweisen dafür zu forschen.

---

tätigkeit des Mittelalters um solche Zentren zu gruppieren." Ein Importstück von Köln aus hat sich allerdings noch vom Anfang des 16. Jahrhunderts, allerdings aus anderem Material und von anderer Technik erhalten: Die messingnen Grabplatten Herzog Johanns II. († 1521) von Cleve und seiner Gemahlin Mechthilde († 1505) in der Clever Stiftskirche sind kölnische Arbeit (Clemen a. a. O. 1, 4, S. 102/03). Vgl. auch unsere Bemerkungen darüber Kap. 8.

Studiert man den Hochaltar genauer, so kann man zunächst bemerken, daß seinem ganzen Aufbau das gleiche System zugrunde liegt wie dem Marienaltar. Er bedeutet aber auch zugleich eine reichere, glänzende Fortentwickelung desselben. Gewisse Veränderungen in seinen Proportionen, die breitere Form und den etwas höher gehaltenen Mittelteil brachte seine Bestimmung zum Hochaltar, die Notwendigkeit einer harmonischen Einpassung in den Chor und das umfangreiche Thema mit sich. Alles ist bei ihm im Gegensatz zu dem einfach gehaltenen Marienaltar auf Prachtentfaltung zugeschnitten. Die einfach kastenförmige, rechteckig überhöhte Form des Schreins ohne besonderen Aufsatz bleibt ebenso wie die bestimmt wirkende breite Rahmung durch kräftige Hohlkehlen, nur daß im Hochaltar an die Stelle der einfachen, auf Konsolen stehenden Einzelfiguren ganze Reliefszenen treten, die mit einem breiten Baldachin überdeckt sind. An dem oberen Rande der Innenseite sind diese Hohlkehlen mit naturalistischem Rankenwerk in sehr dichtem Geschlinge gefüllt. Dies Rankenwerk benutzt dann Loedewich auch noch für die beim Marienaltar leer bleibende oberste Hohlkehle der Überhöhung.

Trotzdem im Hochaltar Szenen dargestellt werden, die sich bis oben hinauf auf landschaftlichem Hintergrund abspielen, zeigt genau wie beim Marienaltar das Schreininnere den oberen Abschluß durch gotische Gewölbe. Auch die Abrundung der oberen Ecken durch die Zwickel, hier ganz in Rankenwerk aufgelöst, fehlt nicht, nur sind sie im oberen Teil des Schreins zu einem Rundbogen verbunden, um im Verein mit dem kleinen aufgesetzten Giebelchen in Kielbogenform einen architektonisch wirkenden Abschluß zu geben.

Und sieht man näher zu, so erkennt man innerhalb des Schreins auch die rudimentären Nachklänge der für den Marienaltar so charakteristischen Dreiteilung des Schreininnern. Am deutlichsten hat sie sich noch erhalten in den drei übereinander angeordneten Reliefszenen der Hohlkehlen, aber auch im Schrein kann man sie durch den Schleier der in viel stärkerem Maße als beim Marienaltar ineinander gearbeiteten Gruppen ungefähr erkennen. Im vertikalen Sinne scheiden sich deutlich die Szenen, die unmittelbar zur Kreuzigung gehören, als Mittelgruppe von den beiden andern, schmäleren; es läuft auch jedesmal eine deutlich erkennbare Fuge hindurch; und die horizontale Dreiteilung ist auf der linken Seite in den drei untereinander angeordneten Hauptszenen der Gefangennahme, Gethsemane und Kreuzschleppung noch beibehalten, dagegen auf der rechten Seite damit durchbrochen, daß nur die beiden großen Szenen der Kreuzabnahme und Grablegung Platz gefunden haben. Diese Dreiteilung kommt dann noch einmal deutlich zum Ausdruck in der ganz ebenso wie beim Marienaltar zurückspringenden Predella.

Daß die eben charakterisierten Prinzipien des Aufbaues tatsächlich eine Eigenheit der Calcarer Schule sind, beweisen die beiden Altäre eines anderen

Meisters, des schon öfter genannten Heinrich Douvermann, in Calcar und Xanten[1]). Auch sie gehen auf das zuerst beim Marienaltar in Erscheinung tretende Schema des Aufbaues zurück, aber entwickeln daraus, der anders gearteten künstlerischen Persönlichkeit ihres Schöpfers gemäß, interessanter Weise andere, gleichfalls dort im Keim enthaltene Züge, die ihre Erklärung finden in der immer stärker auf technisch ornamentale Feinheiten abzielenden Entwickelung dieses Meisters. Er behält jedesmal die quadratische Form des Schreins mit den breiten Hohlkehlen und dem überhöhten Mittelteil bei, löst aber, darin dem Gebrauch des 16. Jahrhunderts folgend, die oberen Abschlüsse in spitze Kielbögen mit reichen, zierlich geschweiften, figurengekrönten Formen auf; die im Umriß sehr ähnlichen Predellen werden vollständig durch das unglaublich fein gearbeitete Distelgeschlinge des Arbor Jesse ausgefüllt; ein Nachklang der Dreiteilung liegt nur in der breiten Mittelfigur des Jesse. Innerhalb des Schreins befolgt er wieder die strenge Dreiteilung: Während Meister Loedewich im Hochaltar an die lockere, in landschaftlichem Rahmen vor sich gehende Zusammenfassung der Gruppen anknüpft, und so die Prinzipien der beiden unteren Reihen des Marienaltars konsequent weiter entwickelt, hält Douvermann sich an die, eine reichere Ornamentik ermöglichende architektonische Trennung der einzelnen Szenen, wie sie in der obersten Reihe des Marienaltars angewandt ist, und entwickelt nun seinerseits diese Motive in überaus vollendeter Weise. Auch für die senkrechten Hohlkehlen nützt er das Geflecht des Arbor Jesse aus: Wir erkennen in dessen Gezweige die einzelstehenden Figuren Meister Arnolds wieder, hier zu Stammvätern Christi gewandelt. Daß er in beiden Altären die Dreiteilung in der mittleren Senkrechten nicht durchgeführt hat, hängt damit zusammen, daß an dieser Stelle jedesmal eine Nische zur Aufnahme eines älteren Gnadenbildes geschaffen werden mußte.

Es liegt nicht im Interesse unseres eigentlichen Themas, die Entwickelung dieses Systems in ihrem weiteren Verlaufe, ihren Variationen und auch gelegentlichen Vereinfachungen bis ins einzelne zu verfolgen; es sollen nur die Richtungslinien sein für eine Beurteilung der Frage, soweit sie für die Feststellung von Juppes Verhältnis zum Kreise der Calcarer Künstler in Betracht kommen. Leider haben sich aus der Werkstatt Ludwig Juppes größere Schreinaufsätze nicht erhalten, an denen wir diese Frage eingehender studieren könnten.

Diese einfache, das Ganze so kräftig zusammenfassende Rahmung, die im Gegensatz zur flämischen Gewohnheit typisch ist für die Calcarer Meister, hat auch bei Juppes Schnitzaltären ihre Spuren hinterlassen; jedenfalls zeigt auch

---

[1]) Und bis zu einem gewissen Grade noch ein dritter, nämlich der Clever Marienaltar. Allerdings ließ bei diesem die einfachere Gesamthaltung eine volle Entfaltung dieses Prinzips nicht zu.

deren Rahmung solche Prinzipien, allerdings ihrer geringeren Größe und ihrem veränderten Format entsprechend in wesentlich vereinfachter Weise.

Das eben charakterisierte System des Aufbaues der Calcarer Schreine unterscheidet sich auf das bestimmteste von den Gewohnheiten anderer Schulen und Werkstätten; es findet sich derartiges weder in Süddeutschland noch in den norddeutschen Zentren wie Köln, Lübeck etc. Auch das den Brüsseler und Antwerpener Altären zugrunde gelegte Einteilungsschema ist ein durchaus anderes, wie der Vergleich mit den vielen erhaltenen Arbeiten dieser Art lehrt. Ihnen fehlt vor allen Dingen die den ganzen Schrein so streng zusammenfassende Rahmung der Calcarer Altäre — sie rahmen die einzelnen Szenen gleichmäßig ein, betonen aber nicht so stark das Zusammenfassen des Ganzen — ebenso wie die im horizontalen Sinne durchgeführte Dreiteilung. Ihre ganze Disposition ist viel stärker in vertikalem Sinne erfolgt; charakteristisch dafür ist die gewöhnliche Beschränkung auf drei schmälere obere Szenen und das fast nie fehlende predellenartige untere Szenenband, das jedesmal unter der Mittelgruppe etwas erhöht ist. Es muß ja auch meistens die den deutschen Altären fast immer beigegebene Predella ersetzen. Die Anordnung der einzelnen Szenen ist gewöhnlich viel gedrängter, sie sind tiefer in den Raum hineingeführt, und die Auflösung der gewölbten Decken in ein ganzes System hängenden Maßwerks, des sogenannten „Stalaktitenwerks" ist eine andere, ausgedehntere. Das zeigt ein Blick auf die ja auch im Rheinland reichlich vertretenen Antwerpener Altäre, etwa den Märtyrerschrein in Xanten, den Agilolfusaltar in Köln oder die beiden Straelener Altäre. Es scheint sogar, als ob das gerade bei den jüngeren Antwerpener Altären nie fehlende Motiv des Arbor Jesse in den Hohlkehlen der Mittelszenen erst vom Niederrhein aus eingedrungen sei.

Läßt schon die besondere, übereinstimmende Art der Schreindisposition, deren Schema wir eben kurz skizziert haben, den Gedanken an eine einheitliche schulmäßige Entwickelung, an lokal begrenzte Zusammenhänge zu, so bestätigt eine Untersuchung der Schreindarstellungen selbst diesen Eindruck im vollsten Maße. Auch hier können wir in ganz ähnlicher Weise die Beobachtung machen, daß jeder der genannten Künstler für sich gewisse Züge entwickelt, deren Keime aber jedesmal schon im Marienaltar Meister Arnts beschlossen liegen. Wie aus einer gemeinsamen Wurzel schießen von hier aus die einzelnen Triebe hervor; jeder Meister bildet die Züge aus, die seinem künstlerischen Temperament am meisten entsprechen. Es wird also nicht schwer sein, gewisse Eigentümlichkeiten Juppes auch in diesem jüngeren Calcarer Kreise wieder zu erkennen.

Im Vordergrund steht natürlich die starke Persönlichkeit Meister Loedewichs. Er ist durch und durch Dramatiker, von leidenschaftlicher Bewegung. Er führt die noch bei Meister Arnt in gehaltener Bewegung gegeneinander agierenden

Gruppen vollständig zusammen, läßt die Gegensätze aufeinanderprallen. Sein Gefühlsleben arbeitet intensiver, heftiger, seine innere Anteilnahme am Thema ist stärker. Steht der Meister Arnt mit seiner größeren Ruhe, der geschlosseneren Komposition noch ganz im 15. Jahrhundert, so vermittelt er den Übergang zu dem barocken Spätstil Douvermanns. Wenn Arnt die einzelnen Szenen nebeneinanderstellt, sie nur ganz locker durch den landschaftlichen Hintergrund verbindet, so führt Loedewich diese Verbindung inniger durch, entwickelt auch diese Motive stärker. Er läßt die großen, in die Landschaft gestellten Architekturkulissen ganz fallen; nur an den oberen Rändern der Berge findet sich hin und wieder eine Burg, ganz ähnlich, wie wir sie auf der Predella Everts van Monster beobachtet hatten. In der Art der Landschaftsbehandlung aber stimmt er vollständig mit Meister Arnt und Everhard überein. Die gleichen rautenschraffierten, weichen Grashänge, aus deren Decke hin und wieder die basaltartigen spitzigen Felsen hervorbrechen, dieselben schwammigen Bällchen der Sträucher und Bäume, die gleichen rundlich behandelten knorrigen Stämme.

Es ist hier nicht der Ort, im einzelnen seinen Anteil von dem seines Mitarbeiters Peter Rysermann zu sondern[1]), das muß einer noch zu schreibenden Geschichte der Calcarer Kunst überlassen bleiben; uns interessieren hier nur die Punkte, die ihn künstlerisch auch gleichzeitig mit Juppe verbinden. Auch bei ihm herrscht mit Ausnahme der in der Anmerkung als wahrscheinlicher Anteil Rysermanns charakterisierten Stücke die Neigung zu langen Parallelfalten vor; man betrachte darauf hin einmal die Gruppe der schlafenden Jünger im Garten Gethsemane[2]), bei der man sich, besonders in der Figur des Petrus sehr stark an die lineare Bewegtheit der Verkündigungsszene im Marienaltar erinnert fühlt, oder die Szene der Kreuzabnahme. Auch hier tauchen gewisse Erinnerungen an einzelne Figuren des genannten Altars auf, so etwa bei der knienden Maria

---

[1]) Ich möchte den etwas veränderten, mehr zackigen Stil der unteren Teile in dem Mittelstreifen der Kreuzigung auf Rechnung des Mitarbeiters setzen, und zwar in der Hauptsache die Figuren der untersten Reihe; hier zeigt auch die Behandlung der Landschaft einige Abweichungen. Die Annahme liegt nahe, daß Loedewichs eigener Anteil mit den Szenen der linken Vertikalreihe begonnen hat, zu denen sich vielleicht noch der obere Teil der Kreuzigung gesellte, und mit den zwei großen, im Aufbau schon wieder viel stärker geschlossenen, auch im Maßstab der einzelnen Figuren größeren Szenen der Kreuzabnahme und Grablegung auf der rechten Seite geendigt hat.

[2]) Es sei hier auf die Verwandtschaft dieser Szene mit der gleichen vom Epitaph des 1499 verstorbenen Andreas Feder in der Wiener Stephanskirche aufmerksam gemacht, das in den Kreis des Niclaus Gerhard van Leiden gehört. Abb. bei F. Ottmann, Das Grabmal Kaiser Friedrichs in der Wiener Stephanskirche Fig. 30 in den Mitt. der Zentralkomm. N. F. V, 1906, S. 76 ff., vgl. dazu Aug. Rich. Maier, Niclaus Gerhard van Leiden, Straßburg 1910, S. 98. Es darf überhaupt nicht verwundern, daß wir auch sonst im Kreise dieser Arbeiten immer wieder auf nah verwandte Züge stoßen, die leicht zu vermehren sind.

an den dort zu Füßen des Bettes knienden Jünger, oder bei der Magdalena an die kniende Maria in der Anbetungsszene. Die rechts neben der Leiter stehende weibliche Figur im Kopftuch könnte gleichfalls direkt aus dem Marienaltar genommen sein. Interessant ist bei ihm ebenso wie aber auch bei Juppe und überhaupt den jüngeren Meistern von Everhart van Monster an, daß bei allen die Proportionen verkürzt werden; es lebt in Arnts überlangen Figuren noch etwas wie ein Nachklang aus der frühen Zeit des 15. Jahrhunderts. Bei Douvermann wandelt sich späterhin dies Verhältnis, er kommt wieder auf die ganz gestreckten Proportionen zurück. Und wer fühlte sich nicht auch gleichzeitig an Juppe erinnert bei den beiden, in so sprechender Weise aus ihren Lünetten herausblickenden Prophetenköpfen, die da ganz wie bei der Elisabeth vom Rathaus oder bei dem landgräflichen Paare des Schloßreliefs hinter einer Fensterbrüstung auftauchen[1]). Und noch auf eine Parallele sei aufmerksam gemacht: Ganz wie beim Landgrafen Wilhelm hängt dem an der linken Seite befindlichen Propheten die Troddel des Turbanbaretts über die Schulter[2]).

Von der gleichzeitig mit Juppes Gewohnheiten ganz übereinstimmenden Landschaftsbehandlung ist schon gesprochen worden; aber auch die etwas plumpe Art, wie die Pferde ausgeführt werden, erinnert auffallend an Juppes Tiere im Georgs- und Martinsaltar. Das gleiche Pferd mit dem rechtwinkelig vorgesetzten einen Vorderfuß, dem nach vorn gewendeten Kopf und mit dem geknoteten Schweif, das den Reiter der untersten Figurenreihe trägt, lenkt, im Gegensinne gewendet, der heilige Martin; ganz ähnlich kommt es noch einmal weiter oben vor; und für das springende Georgspferd gibt es, allerdings an anderer Stelle, auf die später noch genauer einzugehen ist, ebenfalls einige Parallelen. Man wird vielleicht einwenden, daß dies alles Dinge seien, die in ähnlicher Weise sich überhaupt öfter auf mittelalterlichen Altären fänden, aber eine solche Häufung nahe verwandter Motive ist diesmal sicher keine zufällige. Und wir werden in der Untersuchung über weitere Arbeiten Juppes auch sonst noch speziell auf die Tafel des Hochaltares zurückzukommen haben. Gerade die starke Übereinstimmung in gewissen technischen Nebensächlichkeiten, wie es die Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes ist, besagt da oft mehr wie die Figurenbehandlung, da sich in den Nebensachen wie überhaupt in gewissen Eigenheiten der Technik immer am längsten in der späteren Entwickelung eines Künstlers die Rudimente seiner ursprünglichen Schulung zu erhalten pflegen. Und beruht es nicht auch auf einer gewissen Verwandtschaft, wenn sich etwa das wieder-

[1]) Über die niederländische Herkunft dieser Nischenmotive vgl. auch das Kap. 7 Gesagte.

[2]) Eine direkte Beziehung des einen zum andern aus der Gleichartigkeit eines solchen Motivs schließen zu wollen, wäre an sich verfehlt. Das zweimalige Vorkommen in einem auch sonst nahe verwandten Künstlerkreise läßt aber wohl den Schluß auf eine gerade in diesem Kreise besonders große Beliebtheit und Häufigkeit zu.

findet, wie die Masse der Zuschauer und Kriegsknechte so in einen Hohlweg gedrängt wird, daß zwischen dessen aufragenden Felsen nur noch die Köpfe oder Kopfbedeckungen hintereinander sichtbar werden? Das findet sich im Hochaltar in der Szene der Kreuzschleppung wie im Marburger Georgsaltar in der Martinsszene. Auch der kleine Johannes vom Katharinenaltar taucht in der Gestalt eines zuschauenden Jungen, mit Steinen in den Fäusten, in ganz ähnlichem Gewand mit den Röhrenfalten zwischen den Beinen in der gleichen Szene auf.

Über die Herkunft Meister Loedewichs und sein Verhältnis zu Meister Arnt ist nichts urkundlich bekannt[1]), wir müssen es einem glücklichen Funde überlassen, darüber völlige Klarheit zu schaffen. Aber Stil und Technik seines Werks lassen den Schluß zu, daß er zu Arnt in den engsten Beziehungen gestanden habe. Er ist mit Sicherheit auch als sein – jedenfalls bedeutendster – Schüler anzusehen. Die ganze Vorgeschichte des Altars gibt ja auch der Vermutung Raum, daß Arnt noch einen großen Einfluß auf dessen Gestalt ausgeübt hat, und so liegt es nahe, anzunehmen, daß man eben seinen bedeutendsten Schüler dann zur Ausführung bestimmte.

Die Übereinstimmungen mit Juppes Art, ebenso wie die Abweichungen von ihr, liegen in seiner anders fundierten künstlerischen Persönlichkeit begründet. Sein so lebhafter Stil ist nicht so weich wie Juppes, nicht so ausschließlich nach der malerischen Seite gewendet.

Aber wenn wir uns nun dem zweiten Meister des Calcarer Hochaltars, Dirck Jeger, dem die Reliefs der Hohlkehlen zugefallen waren, zuwenden, so stoßen wir auf eine geradezu überraschend ähnlich beanlagte Wesensart. Wie zwei Brüder, Kinder einer Mutter, stehen sie nebeneinander, und ganz offensichtlich ist die gemeinsame Quelle wieder Meister Arnt. Derick macht sich andere Züge Arnts zu eigen: Die ruhige Lieblichkeit und Linienschönheit der Komposition, die malerische Weichheit, die streng geschlossene Gruppierung. Nimmt man seine Grüppchen aus ihrer Fassung heraus, so lassen sie sich ebenso zwanglos neben- und übereinander stellen wie die landschaftlichen Szenen des Marienaltars. Und auch sie spielen fast alle in dem landschaftlichen Rahmen seines Vorbilds und nähern sich ihm mit ihren bis über die Köpfe der Personen gezogenen Architekturkulissen weit stärker an, als die freier behandelten Loedewichs. Aber alles ist weicher wie bei diesen beiden, runder in der Modellierung der Einzelform. Er vermeidet möglichst die starren Felsen, nur hin und wieder blickt ein solches Stück zaghaft unter den Rautenschraffierungen der Grasdecke hervor. Er idealisiert auch stärker, und beruhigt möglichst den langlinigen Wurf der Gewänder. Er beutet am stärksten – hier in engster Verwandtschaft mit Juppe – die Motive

[1]) Es ist mir nicht gelungen, in den betr. Akten in Calcar eine speziell darauf hindeutende Notiz aufzufinden.

der Parallelfaltigkeit aus. Harte, lebhafte Knicke gibt es bei ihm überhaupt nicht. Darin geht er sogar noch viel weiter als Ludwig Juppe.

Daß wir auch in ihm einen direkten Schüler Arnts erblicken können, leidet keinen Zweifel. Es würde zu weit führen, hier Stück für Stück die Beweise dafür aufzuführen: Man vergleiche daraufhin nur einmal die Figur der sitzenden Maria in der Szene, in welcher Christus seiner Mutter erscheint, mit der Maria der Verkündigung im Marienaltar. Und nach dem oben Gesagten wundert es auch nicht, dabei festzustellen, daß er in vielem fast noch mehr den Predellafiguren Evert van Monsters ähnelt, obwohl nicht zu leugnen ist, daß er qualitativ wesentlich über diesem steht.

Juppe nun ist allerdings, gegen ihn genommen, doch noch der kräftigere, energischere; er geht nicht so weit in der bloßen Formenschönheit und Lieblichkeit des Ausdrucks, idealisiert weniger. Wie nahe aber sich zwei Kompositionen wie die in der Abbildung nebeneinander gestellten der Predigtgruppe aus dem Johannesaltar und des Grüppchens Derick Jegers, in dem Christus den Frauen erscheint [1]), nach den zu Grunde liegenden Prinzipien der Komposition und des Rhythmus stehen, bedarf keines Beweises. Und wenn wir die eben genannte sitzende Maria Dericks noch einmal ins Auge fassen und neben die sitzenden Marien des Katharinenaltars halten, so werden wir unschwer die Ähnlichkeit, besonders in den schönen langen Linien der Gewandung, der weichen Modellierung der Einzelfalten und gewisser Eigentümlichkeiten, wie die Art der kleinen Umschläge des Mantels auf der Lehne der Bank oder am Boden finden. Und noch ein besonderes Motiv, das in seinen Anfängen auch schon in dem Marienaltar zu erkennen ist, wiederholt sich in bestimmterer Ausprägung sowohl bei Derick Jeger als bei Ludwig Juppe: Ich meine die schräg über die Vorderseite einer Figur gelegten langen Faltenlagen, wie sie bei Jeger etwa der quer vor die Vorderseite Christi gezogene Mantel in der Noli me tangere-Szene bildet oder wie sie ähnlich in der Gruppe, in welcher Christus der Maria erscheint, auftreten. Dieses doch gewiß auffallende Motiv findet sich zweimal nebeneinander bei Juppe in den beiden hinteren Figuren der rechten Schreinsszene des Elisabethaltars in ganz überraschend ähnlicher Art.

Das Gesagte mag genügen. Ich glaube, daß es kaum notwendig ist, noch näher auf den inneren Zusammenhang beider Meister einzugehen. Auf diese Grüppchen Derick Jegers, wie auch auf die Passionstafel Loedewichs werden wir noch öfter bei den später nachzuweisenden Werken Ludwig Juppes zurückzukommen haben; jedenfalls ist überall deutlich zu erkennen, wie sich Juppe dem größeren Kreis der von Meister Arnold ausstrahlenden Künstler einfügt. Ein solches Verhältnis kann aber nur aus einer Schulgemeinschaft erklärt werden. Nehmen wir dazu, daß der in Calcar wirkende Derick Jeger

[1]) Als drittes, auch nach rückwärts überzeugendes Beispiel mag man noch die Szene der Anbetung des Kindes aus dem Marienaltar Meister Arnts vergleichen.

nach Wolffs Forschungen selbst Calcarer war, daß seine Familie vorher und nachher in Calcar nachzuweisen ist, daß sie sogar in der Person des Provisors Gerit Jeger in enger Verbindung mit der Liebfrauenbruderschaft stand, die ja erst eigentlich durch ihr Bestehen und ihr Wirken die Blüte der Plastik in Calcar hervorgerufen hat, so erscheint es auch von diesem Standpunkt aus berechtigt, von einer „Calcarer Schule" zu sprechen.

Fassen wir zusammen: In den Namen der Evert van Monster, Loedewich, Rysermann, Derick Jeger und Ludwig Juppe liegt der engere Kreis, der Kern der Calcarer Schule, als deren künstlerischer Ausgangspunkt die Werkstatt Meister Arnts anzusehen ist, beschlossen.

Den von dem Meister des Hochaltars am meisten abweichenden Stil zeigt die Predella Jans van Haldern. Seine harte, brüchige Art der Gewandbehandlung, seine vierkantigen breiten Kopftypen, die geringere geistige Belebtheit des Ausdrucks wollen nicht zu dem Bilde einer wirklichen Schulgemeinschaft mit den übrigen stimmen. Das ist auffallend deswegen, weil wir gerade ihn ja unter den auch urkundlich beglaubigten Gehilfen Arnts gefunden haben. Man muß da wohl einen Unterschied machen zwischen wirklichen Schülern und Gehilfen, die sich erst als relativ selbständige Künstler einer stark beschäftigten Werkstatt verdingten, aber ihre eigentliche Schulung an anderer Stelle genossen hatten. In diesem Sinne kann nicht jeder Geselle als Schüler des Meisters, bei dem er beschäftigt ist, wie Beissel S. 115 meint, gelten; der Werkstattgenosse kann auch nur vorübergehend, mehr oder weniger selbständig beschäftigt sein; je nach Temperament und Können wird er sich stärker oder geringer an den Meister anlehnen. Der wirkliche „Schüler" wird seinen Meister nie verleugnen, wenn dieser überhaupt ausgeprägte Eigenart genug besaß, eine „Schule" zu machen. Sollte wirklich unsere oben geäußerte Vermutung, das Ludwig Juppe zunächst in die Lehre zu Heinrich Kahl gegangen ist, richtig sein, so werden wir ihn trotzdem in diesem Sinne nie als „Schüler" Kahls bezeichnen können: Die bestimmenden Eindrücke hat er ohne Zweifel in Calcar erhalten.

Beissel äußert sich nicht weiter darüber, was ihn auf die Vermutung gebracht hat, in dem „Haldern" des eben erwähnten Jan das westfälische Haltern zu sehen[1]); noch näher läge es ja, an das niederrheinische, zwischen Wesel und Emmerich gelegene Haldern zu denken. Vielleicht hat er sich durch seine westfälische Herkunft die stärkere Brüchigkeit seines Faltenstils erklären wollen. Doch scheint auch Jan ganz zum Calcarer geworden zu sein, Wolff weist ihn noch 1511 dort nach.

Wir können hier naturgemäß nicht auf jeden der mit Calcar in Verbindung gebrachten und dort nachweisbaren Künstler oder auf die vielen verwandten Kunstwerke in der ganzen Gegend eingehen, es würde zu weit vom Thema abführen.

[1]) a. a. O. S. 114.

Bemerkt sei nur, daß die Nachwirkungen gerade Meister Arnolds auch auf die spätere Zeit noch lange zu spüren und weiter zu verfolgen sind; eine letzte, glänzende Ausstrahlung haben wir in den leider namenlosen Beerendonck'schen Stationsbildern in Xanten zu sehen; in der herrlichen Szene der Verspottung Christi finden wir noch seine bühnenmäßige Kompositionsweise, die Handlung in zwei gegeneinander gerichtete Gruppen zu teilen, mit dem wirkungsvollen, gänzlich leeren Mittelraum angewandt. Hier und in den übrigen Stationsbildern hat die Weiterbildung des Prinzips der Parallelfaltigkeit eine geradezu klassische Vereinfachung und Größe der Gewandmotive, eine sich auf das einfachste und notwendigste beschränkende Linienführung erschlossen.

Auch auf die andere große Persönlichkeit des Calcarer Kunstkreises, Heinrich Douvermann, näher einzugehen und sein Verhältnis zu der eben charakterisierten Gruppe von Künstlern im Hinblick auf Juppe zu untersuchen, erübrigt sich dadurch, daß sein Wirken ja in der Hauptsache zwischen die 20er und 40er Jahre des 16. Jahrhunderts fällt. Er stammte wohl aus Dinslaken[1]), und wenn sich auch von dem Kreise Arnts ausgehende Einflüsse in seinen Werken nachweisen lassen, wie wir das schon vorher speziell bei der Besprechung der Altardispositionen zu zeigen versucht haben, so möchte ich doch der Vermutung Raum geben, daß er daneben auch durch eine andere, niederländische Schule hindurchgegangen ist.

Wir können hier auch den in Calcar ansässig gewesenen Derick Boegert aus dem Spiel lassen, wenngleich sich nicht leugnen läßt, daß sich in der groß aufgefaßten Annenfigur seines Sippenaltars in der Calcarer Pfarrkirche gewisse Anklänge an Juppes schöne Anna feststellen lassen, und zwar besonders in der Art, wie er das Motiv des zurückgeschlagenen Mantels ausbeutet, ebenso wie er die Falten vor den Knien führt. Bemerkt sei nur, daß auch er, wie sich aus den Rechnungen ergibt, einen großen Einfluß ausübte: So wurde auf sein Anraten die Fertigstellung des Marienaltars an Evert van Monster verdingt; auch er gehört wie Arnt zu den ältesten nachweisbaren Calcarer Künstlern und wir können ihn schon deswegen kaum in ein direktes Abhängigkeitsverhältnis zu Arnt setzen. Ich glaube, innerhalb des Hochaltars seinen Einfluß zu spüren in den Partien, die wir vermutungsweise als Anteil Rysermanns, der ja auch in Calcar ein Haus besaß, angesprochen haben. Hier scheinen beide Richtungen zusammenzufließen. Es finden sich da die viel eckigeren, geradliniger und härter umgebrochenen, teilweise auch zügigeren Falten, die etwas schnitzigere Behandlung der Einzelheit.

Es bleibt uns, gewisser Anklänge an Juppe wegen, nur übrig, auf einen bisher noch nicht besprochenen Altar in Calcar näher einzugehen, nämlich den

---

[1]) Beissel, Viktorskirche S. 115.

Schrein mit den auf einem gemeinsamen landschaftlichen Grunde vereinigten Szenen aus der Legende St. Georgs.

Er ist nach mehr als einer Richtung hin rätselhaft und will trotz starker Anklänge an die übrigen Calcarer Arbeiten sich nicht recht zu dem Bilde des sonst dort Gewohnten fügen. Seinem ganzen Stil nach gehört er in die Zeit von etwa 1490–1500. Die Wolff'sche Datierung mit 1455[1]) ist wohl richtiger auf einen älteren, für die Mensa des Georgsaltars bestimmten, heute nicht mehr vorhandenen Schrein zu beziehen. Er entwickelt von allen Calcarer Altären den landschaftlichen Hintergrund am stärksten und füllt ihn mit umfangreichen Gebäuden aus, sogar eine befestigte Stadt ragt im Mittelgrund auf. Darin geht er weit über Juppe hinaus, der ja doch aus dem engeren Kreise der Meister um Arnold unzweifelhaft derjenige ist, welcher der Landschaft den breitesten Raum einräumt. Aber auf der anderen Seite müssen wir doch in der Art seiner Landschaftsbehandlung so starke Abweichungen feststellen, daß er aus dem engeren Kreise ausscheiden muß. Die Rautenschraffierung benutzt er zwar auch, aber lange nicht in der so scharf ausgeprägten Form wie die anderen, es fehlen die spitzigen, aufragenden Felsen, die Bäume sind vielgestaltiger, und trotzdem ist bei dem größeren Reichtum an Einzelformen der Gesamteindruck kleinlich. Seine Proportionen sind ganz andere, die großen Köpfe, die kräftig entwickelten Oberkörper stehen in einem merkwürdigen Gegensatz zu den kurzen Beinen. Was die Gewandung anlangt, so ist zwar auch eine starke Verwendung der Parallelfalte zu konstatieren, aber lange nicht in der bestimmenden Wirkung, wie bei den erwähnten anderen Meistern. Zudem weicht der Schrein auch insofern vom Calcarer Gebrauch ab, als er von den größeren dortigen Altären der einzige polychromierte ist. Wenn er auch, was die Füllung, das Ineinanderarbeiten der Szenen anbetrifft, einige Verwandtschaft mit der Tafel des Hochaltars aufweist – das würde sogar in Berücksichtigung der weiter entwickelten Landschaft erst eine Datierung kurz nach dem Hochaltar, also bereits für die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts zulassen –, so entfernt er sich doch in der Behandlung der Rahmung[2]) ganz erheblich von den übrigen Werken. Die Rudimente des „Stalaktitenwerks" im oberen Abschluß, die beiden eckigen, teilweise gedrehten dünnen Säulchen, die die Teilung in vertikaler Richtung bewirken, die vorhin zum Teil charakterisierten Eigenheiten der Proportionen, der Landschaftsbehandlung, die weniger strenge kompositionelle Zusammenfassung der einzelnen Grüppchen geben der Vermutung Raum, daß es sich hier vielleicht um einen in einer flämischen, wohl speziell Brüsseler Werkstätte gebildeten Meister handelt[3]),

[1]) a. a. O. S. 79.

[2]) Wir hatten oben schon ausgeführt, welch wichtige Rolle gerade die äußere Disposition der Schreine, insbesondere ihre Einfassung in der Calcarer Kunst spielt.

[3]) Einzelne Figuren erinnern sehr stark an die Art des Brüsselers Jan Bormann, ich

der in Calcar diese Tafel unter gleichzeitiger starker Beeinflussung durch Meister Loedewich anfertigte.

Zwei Figuren heben sich nach Format und Qualität unter den übrigen heraus, der den Drachen tötende St. Georg und die knieende Königstochter. Und gerade diese beiden erinnern in mancher Hinsicht an die Art, wie Juppe die Georgsszene im Martinsaltar behandelt. Ganz ähnliche Züge sind an der heute als Bekrönung des ganzen Schreins dienenden großen Freigruppe des hl. Georg zu beobachten. Beide Male ein seitlich gesehenes, im Sprunge sich hochaufbäumendes Roß, darauf der gepanzerte Ritter. Das Pferd wendet immer den Kopf leicht nach vorn. Ludwig Juppes Georgsdrache teilt die herabhängenden langen und schweren Brüste mit dem im Calcarer Georgsschrein, während die Art, wie die Kaisertochter Aja links hinter dem Pferd über den Felsen erscheint, sich ganz ähnlich in der oberen Georgsgruppe wiederholt. Auch diese Georgsszenen scheinen auf ein gemeinsames, jedenfalls auch der Calcarer Schule angehörendes Vorbild zurückzugehen, das sich heute allerdings nicht mehr nachweisen läßt.

Bemerkt sei hierzu noch, daß im Pfarrhause zu Goch, auch in unmittelbarer Nähe Calcars gelegen, ein schöner hl. Georg dieser Schule, über dem getöteten Drachen stehend [1]) aufbewahrt wird, bei welchem neben seinen sonstigen starken Anklängen an Juppe, besonders im Gesichtstyp, der Drache ganz die gleichen vier langen, herunterhängenden Brüste und die kurzen Fledermausflügel zeigt.

Das größte Interesse erregt jedoch die Aja im Schrein des Georgsaltars durch die Ähnlichkeit ihres Kopftypus mit dem einiger Frauen in Juppes Altären. Auch ihr Haupt zeigt die große, etwas zum Doppelkinn neigende Wangen- und Kinnpartie, die ganz leicht vorgestülpte Unterlippe, die wenig eingesattelte, weit aus dem Gesicht herausspringende Nase und den flach und hoch gesetzten oberen Augenbogen, wie wir ihn an der Salome des Johannesaltars etwa gefunden haben; auch der Ansatz des Ohres, die weiche rundliche Behandlung der Halsgrube entspricht dem. Im Gegensatz dazu zeigen allerdings die Hände eine etwas fleischigere Behandlung, ebenso wie die Faltenstege schmäler sind, teils in brüchigen, teils schlängelnden Bewegungen auf die Erde aufstoßen.

Die stärksten Abweichungen im Hinblick auf die Calcarer Meister zeigt Juppe in der Typisierung seiner Köpfe. So nahe verwandte, wie der des Joseph, finden sich nur selten. Er entwickelt, besonders in den Männerköpfen, einen durchaus selbständigen Typ. Im Vergleich mit den rundlichen Gesichtern, den stark eingesattelten Nasen, wie sie Arnt und Derick Jeger, die sich darin sehr

mache in diesem Sinne vor allem auf Kleidung und die charakteristischen Bewegungsmotive der Rückenfiguren aufmerksam, so besonders der Kriegsknecht direkt über der Georgsgruppe.

[1]) Vgl. K.-D. Rheinprovinz 1, 4, Kr. Cleve, Abb. S. 33.

nahe stehen, verwenden, ist bei ihm gewöhnlich der Abstand zwischen der Augenlinie und der Mundpartie viel größer, dafür ist der Nasenrücken länger und schärfer, die Gesichter werden nach unten zu schmäler und laufen spitzer in der Kinnpartie zu mit starker Betonung des Kinnbackens. Und wenn Clemen die Typen Meister Loedewichs so charakterisiert[1]): „Die Köpfe sind realistisch durchgeführt mit scharf betonten Jochbeinen, schmalen, langen und vorn leicht klobigen Nasen, zusammengezogenen Augenbrauen, die Haare etwas schematisch gelockt", so trifft das in den Grundzügen auch für Juppe zu, nur daß er im allgemeinen dessen häufig in übertreibendem Sinn charakterisierte und herausgeholte Formen zu Gunsten einer mehr auf den harmonischen Eindruck des Ganzen abzielenden Wirkung etwas von ihrer Härte nimmt, die Stirn höher zieht und die Nasen an ihren Enden nicht so klobig behandelt. Und so sehr seine Typen dem Leben abgelauscht sind, es liegt doch im Vergleich zu den in Calcar gebräuchlichen eine gewisse Idealisierung darin. Immer behalten sie eine ruhige Würde; das Aufgeregte, stark Bewegte, was so häufig auch die niederländischen Altäre haben, ist ihnen fremd; und so sehr er auch an Loedewichs Art anklingt, nie verliert er sich in das Zuviel, in eine Häufung von Personen. Er gibt immer nur das zum Verständnis einer Szene unbedingt Notwendige. Auch das ist ja ein Wesenszug, der ihn wieder am stärksten mit Derick Jeger verbindet. Die ruhige Übersichtlichkeit, Einfachheit und Klarheit der Komposition geht ihm über alles. Dabei wird er nie schematisch, eine jede Figur behält ihr Innenleben, jede gibt sich anders, ihrem Temperament gemäß. Und auch in der Gewandbehandlung ist er zu einer absoluten Klarheit und einer alles Überflüssige vermeidenden Einfachheit gelangt. Im Gegensatz zu Loedewich sind die Gebärden seiner Personen eher sparsam als lebhaft zu nennen; selbst auf einer Szene wie dem Tod der hl. Elisabeth macht er sich nur einmal an die Darstellung eines starken Affekts. Die übrigen Zuschauer bleiben maßvoll und gelassen.

Darin aber müssen wir Justi vor allem recht geben: Seine Typen sind tatsächlich die des hessischen Volksstammes; darin ist er unbeeinflußt geblieben. Seine hessische Eigenart kommt hier am stärksten zum Ausdruck. Das gleiche gilt auch für seine so außerordentlich stark betonte malerische Auffassung, die ja noch heute ein Charakteristikum der hessischen Maler, eines Ubbelohde, Bantzer, Waentig u. a., ist. Und unter demselben Gesichtspunkt ist sein feines Gefühl für eine – im reinen Ornament sparsame – breite, dekorative Ausfüllung der Fläche zu betrachten.

Wie steht es aber mit den chronologischen Verhältnissen? Der Calcarer Hochaltar ist in den Jahren 1498–1500 entstanden, und wir haben früher gesehen, daß Juppe seit 1495 wieder in Marburg tätig war. Die Zusammenhänge

[1]) a. a. O. S. 57.

mit den genannten Meistern liegen klar zutage; es fragt sich nur, ob sich gewisse Übereinstimmungen, die wir gerade mit dem Hochaltar oder dem Georgsschrein konstatiert haben, nur aus einer direkten Kenntnis dieser Altäre erklären lassen, oder ob alle die leicht verschiedenen, in ihren Grundzügen aber gleichartigen Erscheinungen, deren Entwickelung und Ausbildung bei den einzelnen Stücken wir verfolgt haben, schon eine ausreichende Begründung in der Annahme finden, daß eine Entwickelung gewisser, zum festen, handwerklichen Eigentum der Werkstatt Arnts gehörigen Formen vorliegt, wie sie etwa in den Prinzipien kompositioneller Anordnung, der Gewandmotive und der landschaftlichen Hintergründe zum Vorschein kommen. Wir sind hier nur auf Vermutungen angewiesen.

Daß Juppe den Marienaltar Meister Arnts genau gekannt hat, daß sich womöglich in seiner Werkstatt eine Zeichnung davon befand, geht aus dem im Eingang dieses Kapitels Gesagten mit Deutlichkeit hervor.

Wenn er auch zur Zeit, als der Marienaltar fertiggestellt wurde, in Marburg weilte – finden wir ihn doch schon 1486 verheiratet und dürfen also annehmen, daß damals seine eigentlichen Lehrjahre in der Hauptsache abgeschlossen waren – so gibt die in der Einleitung aktenmäßig festgestellte fast dreijährige Abwesenheit von Marburg (1492–95) den Schlüssel dazu: Es kann gar kein Zweifel walten, daß er um diese Zeit noch einmal in Calcar gewesen ist; ungewiß muß allerdings bleiben, ob er sich damals irgend einer dortigen Werkstatt als Gehilfe verdingt hat, oder ob seine Anwesenheit in erster Linie dem Studium des neuaufgestellten Marienaltars galt, von dessen Errichtung er in Marburg gehört haben mag. Vielleicht hat er auch noch einmal eine Studienreise unternommen – das war ja nichts seltenes, ist doch 18 Jahre später ein Größerer den Weg nach den Niederlanden gegangen – und Calcar war nur eine Etappe auf diesem Wege; die Reise mag ihn dann im weiteren Verlaufe tiefer hineingeführt haben in alle die bedeutenden Zentren der Kunst, er mag Antwerpen, Brügge, Brüssel aufgesucht haben und im Anschluß daran auch über Dijon, wo er mit brennendem Interesse die Werke Sluters studiert haben wird, ins Innere Frankreichs gekommen sein – wir hatten schon in der Besprechung des Grabmals Wilhelms II. auf die Möglichkeit, ja sogar auf die Sicherheit seiner Bekanntschaft mit französischen Etagengräbern hingewiesen. Aus der Größe der Strecke würde sich auch bis zu einem gewissen Grade die lange Abwesenheit von der Heimat erklären lassen; fast drei Jahre ist er fort gewesen, während Dürer schon nach einem Jahre wieder zurückkehrte. Aber wahrscheinlich hat er sich der einen oder anderen Werkstatt verdingt, um seinen Unterhalt zu gewinnen; auch das mag zur Erklärung der Länge seiner Abwesenheit herangezogen werden. Damals hat er sicher auch Skizzen von dem Marienaltar angefertigt; wir werden Motive daraus auch noch späterhin in seinen Werken auftauchen sehen. Daß er aber auch Köln, oder, was bei der Nähe Calcars noch näher liegt, Cleve gekannt hat, darauf

könnten die kleinen Schildchen am Grabmal Wilhelms II. hindeuten, die sich in Köln am Engelbertgrab, in Cleve an der Tumba Adolphs von Cleve finden. Ebenso hatten wir in der Komposition der Henkerszene im Johannesaltar Spuren bemerkt, die auf eine Bekanntschaft mit dem Brügger Johannesaltar gedeutet werden konnten. Daß er schon früher, in seinen Lehrjahren, die Niederlande bereist und sich seine Schulung nicht ausschließlich in Calcar geholt haben wird, kann man mit Gewißheit im Hinblick auf den umfangreichen Wanderbetrieb der damaligen Zeit annehmen, und es ist auch nicht zu leugnen, daß gewisse Züge seiner weichen, nicht immer ganz ausgeprägt schnitzerischen Behandlung des Holzes auf ähnliche Dinge in Holland deuten; und in der gewaltigen Masse des Mantels bei der hl. Anna und der Wehrshäuser Madonna klingt etwas nach wie eine ferne Erinnerung an die große Zeit der burgundischen Plastik. Ludwig Juppe hat eben in seinen Lehrjahren verschiedenartige Einflüsse aufgesogen und verarbeitet, aber die eigentlichen Grundlagen für seine künstlerische Entwickelung hat doch die Calcarer Schule gelegt. Vielleicht sah er auch schon damals in Calcar die ersten Entwürfe zum dortigen Hochaltar. Die frühesten nachweisbaren Arbeiten, das Relief auf dem Schlosse und das Stück in Frankenberg, die ja beide noch vor 1498 entstanden sind, zeigen noch nichts von dem Einflusse des Calcarer Hochaltars, wie er im Gegensatz dazu in der Folge der vier Schnitzaltäre von 1511–1514 zu spüren ist[1]).

Leider lassen uns hier die urkundlichen Zeugnisse völlig im Stich. Wir erfahren nichts weiter, ob er noch einmal nach Calcar gewallfahrtet ist; erst aus dem Jahre 1520 hören wir wieder von einer Abwesenheit aus Marburg. Aber anzunehmen ist, daß Ludwig den Vorgängen in Calcar mit dem größten Interesse gefolgt ist, und die Aufstellung eines Werkes wie des Calcarer Hochaltars hat sicher ihre Wellen in den interessierten Kreisen in weiterem Umfange geschlagen. Vielleicht ließ er sich Zeichnungen danach anfertigen, oder beschäftigte auch gelegentlich in Calcar ausgebildete Gehilfen, die ihm so die Kenntnis dieses Hauptwerks vermittelten.

Es gibt auch noch eine andere merkwürdige Beziehung zwischen Calcar und Marburg, auf die hier wenigstens aufmerksam gemacht sei, ohne das Thema weiter ausspinnen zu wollen.

Bei einem genaueren Studium der architektonischen Anlage des Marburger Rathauses nämlich erkennt man bald, daß es trotz allen Beziehungen zu dem in Hessen vorherrschenden Rathaustyp, wie sie sich in der Anordnung von Erkertürmchen an den vier oberen Ecken und in dem Dachreiter bemerkbar machen, gewisse Abweichungen zeigt, die nicht ohne weiteres aus speziell hessischen Baugewohnheiten erklärt werden können.

---

[1]) Vgl. dazu das S. 138 Gesagte.

Wenn die Verwendung der Langseite als Schaufront vielleicht noch aus örtlichen Bedingungen zu verstehen wäre — in gotischer Zeit wenigstens ist bei den hessischen Rathäusern die Frontrichtung mit der Schmalseite gewöhnlich — so stellt der genau vor die Mitte gelegte Treppenturm ein Unikum dar.

Nur das Rathaus von Witzenhausen zeigt innerhalb Hessens noch einmal diese Anordnung, kann aber hier nicht in Betracht gezogen werden, da es schon der Renaissance angehört [1]). Kommen Treppentürme vor, wie in Frankenberg, Schlüchtern, Alsfeld oder Rauschenberg, sind sie niemals ins Zentrum der Schauseite gezogen.

Wohl aber kehrt diese auffallende Anordnung in Calcar wieder, dort auch mit den seitlichen Erkern und der dreigeschossigen Anlage verbunden [2]). Das Calcarer Rathaus ist, wie urkundlich feststeht, 1460 erbaut worden. Juppe hat es also sicher gekannt. Der Bau des Marburger Rathauses fällt, wie oben ausgeführt, in die Jahre 1511 bis 1528, also in Juppes reifste und erfolgreichste Lebenszeit.

Das alles, diese Verbindung von einheimischer Bauweise mit niederrheinischen Zügen, wie sie sich am Marburger Rathaus kundgibt, drängt zwingend die Vermutung auf, in Juppe auch hier den Vermittler niederrheinischer Einflüsse zu erkennen. Wer anders als er sollte auch in Frage kommen! Daß man bei den sorgfältigen Überlegungen, die der Grundsteinlegung des Marburger Rathauses vorausgingen, und über welche die noch erhaltenen Baurechnungen hinreichend Aufschluß geben, auch die einheimischen Künstler ein Wort hat mitsprechen lassen, ist von vorherein anzunehmen; durch diese Beobachtung wird es zur Gewißheit.

Zudem bestanden auch dynastische Beziehungen zwischen dem hessischen und clevischen Fürstenhaus: Im Jahre 1489 hatte sich Mechthild, die Tochter des Landgrafen Heinrich III. und Schwester Wilhelms des Jüngeren von Hessen mit Herzog Johann II. von Cleve verheiratet und diesem als Morgengabe die halbe Grafschaft Katzenelnbogen mitgebracht. So wird man eine ständige Verbindung des niederrheinischen Gebietes mit Hessen annehmen können. Mechthild kam auch im Jahre 1500 zum Begräbnis ihres in Rauschenberg verstorbenen Bruders nach Marburg, und wir erfahren in einer Urkunde des Calcarer Stadtarchivs, daß für die Reiseausstattung damals Calcar ebenso wie Cleve, Wesel,

---

[1]) In seiner jetzigen Form ist es eine gute, zehn Jahre nach dem Brande von 1809 vorgenommene Erneuerung, vgl. J. Holtmeyer, Hessische Rathäuser, Marburg 1912.

[2]) Daß das Calcarer Rathaus mit Ausnahme einiger Veränderungen im Untergeschoß sein Äußeres bis auf die heutige Zeit rein bewahrt hat, lehrt der Vergleich mit dem Flügelbilde Jan Joests vom dortigen Hochaltar. Dort erscheint es auf dem Hintergrund der Szene mit der Auferweckung des Lazarus. Abb. des Rathauses i. d. K.-D. Rheinprovinz, Kr. Cleve, und in G. Wolf, Die schöne deutsche Stadt, Bd. Norddeutschland S. 179.

Emmerich und Rees 100 Gulden dazu aufbringen mußte. Vielleicht hat Juppe erst auch bei dieser Gelegenheit von dem neuen Werk zu Calcar gehört und ist auf kurze Zeit hingereist, den Hochaltar kennen zu lernen und zu studieren. Wir sehen, es ist eine Reihe von Kombinationen darüber möglich. Späterhin werden wir jedenfalls noch zweimal auf ganz auffällige Übereinstimmungen mit dem Calcarer Hochaltar stoßen, die ihre Erklärung nur in einer, entweder persönlichen, oder durch Zeichnungen vermittelten Bekanntschaft finden können, wenn man eben nicht alles auf schon in der älteren Werkstatt Meister Arnts vorhandene Atelierschemata schieben will.

Mit dem Gesagten mag das Kapitel: „Juppe und die Meister von Calcar" abgeschlossen werden. Man wird sich davon abwenden müssen, in dem Wirken Ludwig Juppes ein letztes Endglied einer in ihren früheren Zeugnissen verloren gegangenen lokalen Entwickelung zu sehen. Die Wurzeln seiner Kunst liegen am Niederrhein.

Es kann sich nur noch darum handeln, ob von jetzt ab in Marburg oder überhaupt in Hessen eine neue Schule zu verfolgen ist, die von seiner Werkstatt ihren Ausgang nimmt, oder ob dieser hessische Zweig der Calcarer Schule hier sein Ende findet.

Kapitel 11.

Der Marienaltar in St. Elisabeth.

Wir konnten in den vorhergehenden Kapiteln auf Grund einer größeren Anzahl sicherer Werke den Meister Ludwig einer bestimmten, am Niederrhein heimischen größeren Gruppe von Künstlern einreihen. Aus der Anschauung eines solchen größeren Kreises heraus wird es auch umso eher möglich sein, weitere Zuschreibungen an ihn oder seine Werkstatt zu unternehmen. Da liegt es zunächst nahe, in der Elisabethenkirche, diesem kleinen Museum mittelalterlicher Kunst, das so wichtige Werke seiner Hand birgt, weiter nach den Resten seiner Tätigkeit zu forschen.

Außer den genannten vier Schreinen befindet sich dort nur noch ein Schnitzaltar, der der Jungfrau Maria geweiht war, und dessen Thema im Schrein die Marienkrönung, in der Predella die Zusammenstellung eines älteren Vesperbildes mit den knienden Heiligen Johannes und Magdalena zu einer Beweinung ist, in einer Art, die auf den ersten Blick fast an eine Deesis denken läßt [1]). Sie erinnert in der Beschränkung der Szene auf die Vespergruppe mit den beiden Heiligen unwillkürlich an die Beweinungsgruppe des Giovanni della Robbia im Berliner Museum (Nr. 128 a) obwohl sie ihrer Ausdruckskraft nach wesentlich höher steht.

Der Platz des Altars war früher vor der Schmalseite des Mausoleums der hl. Elisabeth; jetzt ist er seitwärts davon an der Wand aufgerichtet.

Nur ganz spärlich fließen urkundliche Quellen, dunkel ist Entstehungs- und Weihedatum, und es hat, trotzdem man hin und wieder die Ähnlichkeit der Predella in ihren jüngeren Teilen mit dem Johannes- und Georgschrein bemerkte, noch niemand eine Vermutung über ihren künstlerischen Urheber ausgesprochen. Bickell weist ihm a. a. O. S. 24 ebenso wie den anderen Querschiffsaltären, von denen er allerdings merkwürdiger Weise nur drei — welche, darüber läßt er uns im Dunkeln — Ludwig Juppe zuschreibt, „eine Mittelstellung zwischen der

[1]) Maße im Lichten: Predella: Höhe 0,72 m, Br. 1,55 m. Pietà: Höhe 0,63 m, Tiefe 0,28 m, Breite der Basis: 0,45 m. Johannes: Höhe 0,49 m. Magdalena: Höhe 0,51 m, Schrein: Höhe 1,58 m, Breite 1,43 m. Marienfigur, ohne Krone: Höhe 0,90 m, Christus und Gott Vater ohne Krone: Höhe 0,98 m.

kölnischen, westfälischen und fränkischen Schule" zu, ohne sich über die stilistische Zusammengehörigkeit mit den übrigen Altären näher auszusprechen.

Die erste Erwähnung eines altare beate virginis – der Hochaltar war ja bekanntlich St. Maria und St. Elisabeth geweiht – findet sich in der Küstereirechnung von 1518[1]). Daß er wenigstens schon im Ausgang des 15. Jahrhunderts vorhanden gewesen ist, geht aus den von 1477–1526 erhaltenen Küstereiinventaren hervor, die der Rubrik: Disser ornat horet zu dem hoen altaren die andere gegenüberstellen: Ornat zu den andern 6 altarien. Darunter sind außer dem unsrigen die vier Nischenaltäre, sowie der Laienaltar vor dem Lettner zu verstehen.

Daß der Schrein in seiner jetzigen Fassung dem Beginn des 16. Jahrhunderts angehört, leidet aus stilistischen Gründen, die noch näher zu beleuchten sind, keinen Zweifel. Wenn nach dem oben angeführten Rechnungsvermerk Vorhänge an den Kreuz- und Marienaltar angebracht wurden, so könnte dies einen ungefähren Anhaltspunkt für die erfolgte Aufstellung abgeben. Daß eine Neuweihe dieses Altars und anderer Gegenstände im Jahre zuvor, also 1517, stattgefunden, möchte man nach einer Notiz annehmen, aus der die Anwesenheit des Mainzer Weihbischofs zu einer Konsekrierung von Kirche, Kapelle und Kirchhof zu entnehmen ist[2]). Vielleicht bildete diese Weihe den Abschluß der zunächst ins Auge gefaßten Arbeiten für die Neueinrichtung der Querschiffsaltäre. Bestätigt wird diese Ansicht dadurch, daß sich 1518 nicht nur die genannte Ausgabe für die Sicherung der Vorhänge des Marienaltars, sondern noch eine Reihe von ähnlichen Ausgaben für die anderen Altäre findet[3]). Von einer 1479 stattgefundenen Altarweihe: ... als man die altaria wigete, ist ja schon im Vorhergehenden gesprochen worden. Das Datum ordnet sich auch sonst ganz gut in das bekannte Werk Juppes ein. Nehmen wir an, daß er das Grabmal Wilhelms II. im Frühjahr 1516 begonnen hat, so ist dies jedenfalls spätestens im Anfang des nächsten Jahres zur Ablieferung gekommen; inzwischen war der Schrein in seiner Werkstatt begonnen worden, und 1517 setzte er dann die Arbeit für die Predella fort.

Der interessanteste und auch künstlerisch weit bedeutendere Teil des Altars

[1]) Item 6 s. Peter slosser dy ysen zu machen zu der vorhangen cruce unde beate virginis altairn.

[2]) Item 1 pf. 7 s. geben des weybischoffs capellan geschenkt als der weybischoffs uns die kirchen, capellen und kirchoff renoviert.

[3]) Item 6 pf. 6 s. vor 22 eln gewerchtet lysten vor dy altaer gekouf[t] ye 1 eln 5 s. Item 5 pf. 4 s. vor 6 altaertucher an dy selben lysten gekouft. Item 2 s. 1 d. dy selben altaertucher lossen bleichen. Item 6½ s. dy altartucher mit den lysten zu wyhen zu Franckenbergen gegeben. Item Grede Boden 3 alben unnd 3 umbralia unnd 7 borthen, 3 dy altartucher zu bessern und widder uf zu nehen.

ist ohne Zweifel die Predella. Daß sie zu den Arbeiten Juppes in irgend einer Beziehung steht, leuchtet bei der auffallend verwandten Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes und der Ähnlichkeit in den Gesichtszügen ohne weiteres ein. Aber auf der anderen Seite mag die barock lebhafte Sprache der Gebärden, das Spiel des Windes in Haar und Gewändern der Grund gewesen sein, daß bisher noch niemand gewagt hat, Ludwig Juppe auch als Urheber dieser Gruppe anzusehen. Dazu kommt noch etwas anderes! Berücksichtigt man nämlich die auffallende Höhe der Predella, so sieht man sofort, daß sie offenbar nicht ursprünglich auf den Schrein hin gearbeitet ist, daß sie zugeschnitten ist auf das alte Vesperbild, dem sie jetzt als feinsinniger Rahmen dient. Bücking[1]) hat in diesem Zusammenhang an ein altes Bild des Beinhauses auf dem Michaelstotenhof erinnert: „Östlich der Kapelle dicht an der Umfassungsmauer des Totenhofes westlich der Firmanei gegenüber stand das Beinhaus. An der Außenseite desselben war ein Bild Christi angebracht, welches allgemein misericordia domini, deutsch die Barmherzigkeit des Herrn genannt wurde. Wer vor diesem Bilde gewisse Gebete sprach, erhielt Ablaß laut einer im Staatsarchiv vorhandenen Urkunde vom 18. März 1362." Er spricht dann die Vermutung aus, daß die Pietà des Marienaltares das 1527 bei Einführung der Reformation von den Deutschordensherren dort fortgenommene und hier wieder zu Ehren gebrachte Bild sei[2]). So einleuchtend auch auf den ersten Blick diese Hypothese aussieht, so erheben sich doch bei genauer Nachprüfung gewisse Bedenken gegen ihre Richtigkeit. Das erste ist die ungewöhnlich gute, fast vollständig unbeschädigte Erhaltung der Gruppe. Bei ihrer ja ausdrücklich angegebenen Aufstellung an der Außenseite des Beinhauses, auch wenn diese nur wenige Jahre gewährt hätte und durch die Tiefe der Nische oder ein Gitter noch besonders gesichert gewesen wäre, müßte sie doch unbedingt irgend welche Spuren einer Verwitterung aufweisen. Und das ist in keiner Weise der Fall; im Gegenteil, ich kenne nur wenige so außerordentlich gut erhaltene Stücke dieser Zeit. Zum andern scheint aus dem Wortlaut der angezogenen Urkunde doch hervorzugehen, daß mit dem Bilde am Beinhaus die Darstellung eines Schmerzensmannes, eines Ecce homo gemeint ist; denn so, nicht anders, ist der Ausdruck misericordia domini zu verstehen[3]). Es soll allerdings nicht geleugnet werden, das zwischen beiden Dar-

---

[1]) Baugesch.

[2]) „Vielleicht ist sie das Bild Christi vom Beinhause auf St. Michaels Totenhof, welches die katholisch gebliebenen deutschen Herren bei Einführung der Reformation im Jahre 1527 da wegnahmen und nach Beseitigung der hölzernen Figur hier anbrachten."

[3]) Vgl. auch die Wiesenfelder Urkunde Beilage 2, wo ebenfalls von einem missericordienbilde Christi gesprochen wird. Es kann darunter nur ein Ecce homo zu verstehen sein; ein Beispiel für die Anbringung eines Vesperbildes in einer Schreinbekrönung ist mir nicht bekannt, während der Schmerzensmann und der Kruzifixus recht häufig sind. Um nur einige leicht zu

stellungen, Pietà und Schmerzensmann, gewisse innere Beziehungen bestehen; hängt doch, wie Semrau in ähnlichem Zusammenhange betont [1]), ihr Aufkommen und ihre Beliebtheit mit dem am Ende des 13. Jahrhunderts eingeführten Fronleichnamsfest zusammen, wozu dann 1423 besonders für die Pietà noch das festum spasmi Mariae kam. Erwähnt sei dabei noch, daß sich tatsächlich eine solche Darstellung des Schmerzensmannes aus nur wenig jüngerer Zeit und in nicht allzu weiter Entfernung von Marburg an entsprechender Stelle erhalten hat, nämlich an der Außenseite der Kirche zu Bad Wildungen.

Nicht richtig gesehen hat auch Bücking, wenn er behauptet, die Gruppe sei an ihren jetzigen Platz angebracht worden „nach Beseitigung der hölzernen Figur".

Wie der Augenschein lehrt und späterhin noch genauer dargelegt werden wird, sind die beiden hölzernen Figuren wie der landschaftliche Hintergrund eigens für diese Pietà erfunden und komponiert worden. Das beweist auch der technische Befund. Eine ältere hölzerne Figur war niemals vorhanden.

Die besondere Schönheit dieser Vespergruppe ist schon häufig bemerkt worden und zuletzt hat Paul Weber sie zum Gegenstand einer längeren Besprechung gemacht [2]). Er stellt sie nach Material und Ausführung mit einer ähnlichen, im Städt. Museum zu Jena befindlichen und einer dritten, aus Breslau stammenden Gruppe zusammen und gelangt mit Semrau, der zum ersten Male einen Überblick über die große Anzahl solcher untereinander sehr verwandten und in ganz Deutschland, Österreich, selbst bis nach Oberitalien in einzelnen Exemplaren verbreiteten Kalksteingruppen zu geben versuchte, zu der Ansicht, daß es sich bei all diesen Stücken um einen bedeutenden Export handelt, dessen Ausgangspunkt er mit Semrau in Böhmen lokalisieren will [3]). Nicht zum wenigsten gründet er seine Behauptungen auf die Tatsache, daß alle drei genannte Figuren aus Kalkstein beständen, und zwar aus dem sehr weichen und bildsamen, leicht zu bearbeitenden Plänerkalk, der in Böhmen gebrochen wird.

Im Gegensatz dazu hat Christian Rauch in der Hessenkunst 1910 versucht, diese Gruppe aus stilistischen Gründen der mittelrheinischen Kunst, und zwar der

---

vermehrende Beispiele herauszugreifen: Die Altäre von Blaubeuren, Marien- und Blutaltar in Rotenburg ob der Tauber, ebenso der Hochaltar der Jakobskirche daselbst.

[1]) Max Semrau, Der Altar der Breslauer Goldschmiede. In: Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, Jahrb. des Schles. Mus. für Kunstgewerbe und Altertümer, Bd. 4, N. F. Breslau 1907, S. 71 ff.

[2]) Hessenkunst 1909.

[3]) Dehio und von Bezold, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst, stellen auf Taf. 6 u. 7 der 6. Lieferung acht derartige Gruppen zusammen und zwar: Taf. 6 Nr. 1: Die Vespergruppe aus Seeon, jetzt im Nationalmuseum in München. Nr. 2: Aus Österreich, Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Nr. 3: Magdeburg, Dom. Nr. 4: Stift Admont. Taf. 7 Nr. 1: Schweidnitz, kath. Pfarrkirche, 1499 (?). Nr. 2: Breslau, Sandkirche, um 1408. Nr. 3: Lübeck, Mitte 15. Jahrhundert (Holz).

besonderen Gruppe mittelrheinischer Tonplastik zuzuweisen, gestützt auf die – allerdings irrige – Annahme, daß ihr Material Ton sei[1]). Nun hatte C. Schäfer bereits bei der durch ihn 1873 vorgenommenen Inventarisierung der Elisabethkirche durch chemische Untersuchung feststellen lassen, daß das Material unserer Vespergruppe Kalkstein aus Baumberg in Westfalen sei[2]). Leider gibt er sonst nichts Näheres über diese Untersuchung an, nennt vor allen Dingen nicht seinen Gewährsmann, und es ist jetzt nach der Restauration des Schreins nicht mehr gut möglich, seine Behauptung nachzuprüfen. Sollte es sich in diesem Falle tatsächlich nicht um böhmischen Kalk, sondern um westfälischen handeln, so ist zum mindesten auffällig, daß sich in Westfalen selbst verhältnismäßig wenig Exemplare dieser sonst so weit verbreiteten Gattung finden, und auch diese einen so verschiedenen Charakter tragen, daß sie kaum auf das Marburger Stück oder ein ähnliches zurückgehen dürften. Neben dem allerdings schon fernstehenden Exemplar in Horstmar, Kreis Steinfurt, das Semrau erwähnt, kenne ich auf westfälischem Gebiete nur noch ein, ebenfalls aus bedeutend jüngerer Zeit stammendes verwandtes Stück, das sich in der Hospitalkirche von Attendorn befindet[3]). Dort steht es in einer Renaissancenische mit Muschelabschluß und ist, wie so viele derartige Pietàgruppen, mit allen Kennzeichen der Nachahmung einer späteren Zeit ausgestattet. Nicht ohne zarten Reiz trotz seiner minderen Qualität: Es ist überhaupt charakteristisch, daß sich dieser Grundzug, die zarte Empfindung, die ja nicht zuletzt den Grund unserer besonderen Wertschätzung dieser Vespergruppen ausmacht, fast nie verwischt, selbst nicht bei Kopien, in denen man nur mühsam noch das Urbild erkennt. Im Bereiche der Provinz Hessen-Nassau kenne ich überhaupt nur noch zwei Stücke, die deutlich auf diesem Typ zurückgehen, beide Male aber sehr viel jüngere Gruppen. Die eine befindet sich in Marienstatt[4]), entspricht in Sitz- und Bewegungsmotiven

---

[1]) Dagegen sprechen aber auch stilistische Gründe, und zwar besonders der Kopf mit seiner starken Verbreiterung in der oberen Gesichtshälfte, den mandelförmigen, etwas schräg nach oben gestellten Augen und den breiten Wangenflächen. Wie am Mittelrhein ein solches Thema verarbeitet wird, ist an den beiden Pietàgruppen im Bonner Provinzialmuseum und im Utrechter Erzbischöflichen Museum zu studieren. Sie entsprechen sich in allen Stücken. Ihr Material ist ausnahmsweise kein Kalk-, sondern weicher Sandstein. Das Bonner Exemplar (Kat. Nr. 13 990), dort als „Mittelrheinisch um 1400" bezeichnet, stammt aus einer Kirche an der Nahe. Seine Provenienz ist also gesichert. Trotz dem Steinmaterial erkennt man deutlich an der weichen rundlichen Art der Faltenbehandlung, daß die am Mittelrhein übliche Tonplastik das Muster gegeben hat. Das Marburger Stück zeigt im Gegensatz dazu die typischen Züge der mit dem Messer möglichen Bearbeitung des zunächst ganz weichen Kalksteins, die stark an die Gewohnheiten der Holzplastik anklingt.

[2]) Inventarium S. 95. „. . . eine Pietas von Kalkstein aus Baumberg in Westfalen (nach angestellter chemischer Untersuchung) . . ."

[3]) K.-D. Westfalen, Bd. 14, Kreis Olpe, Abb. S. 22.

[4]) Abb. in K.-D. Hessen-Nassau, Kreise Biedenkopf, Dill, Ober-Westerwald, Westerburg, Bd. 4, S. 130, Fig. 141.

vollständig, ist aber im Gesicht, besonders der Stirn, schmäler, das Ganze weicher, breiter, nicht so energisch in der Formgebung. Das andere ist eine kleine Holzpietà aus der Pfarrkirche von Biedenkopf, jetzt im dortigen Heimatmuseum aufbewahrt.

Jedenfalls hat Weber in seiner Besprechung den Kreis dieser Werke viel zu eng gezogen. In Übereinstimmung mit Pückler-Limburg nimmt Burger[1]) an, daß alle diese Gruppen auf ein älteres Gnadenbild, dessen Urheber er in dem Meister der Nürnberger Tonapostel vermutet, zurückgehen. Dem steht aber der ausgeprägte Stil der Kalksteintechnik schon der ältesten Gruppen – nach Semrau ist das Breslauer Stück schon mit 1384 datiert – entgegen, im Vergleich zu denen die von ihm abgebildete, allerdings dem genannten Meister sehr nahe stehende erst einen abgeleiteten Typ darstellt. Vöge setzt das gleichfalls der Breslauer Pietà sehr verwandte Stück des Berliner Museums in die Frühzeit des 15. Jahrhunderts[2]). Soweit mir bekannt, ist aber unter all diesen Werken das Marburger Vesperbild seinem Stile nach unbedingt als die älteste der erhaltenen Gruppen dieser Art anzusehen. Das gibt ihm für die Beurteilung der ganzen Frage einen besonderen Wert. Neben seiner durchaus idealen, in ihren Motiven noch sehr wenig komplizierten Gewandung, der ziemlich breiten (slavischen?) Form des Kopfes zeigen auch die Thronlehnen an den Außenseiten im Gegensatz zu dem Berliner Exemplar mit seinem Fischblasenmaßwerk in Rundbogen eine ganz einfache, sehr altertümlich wirkende Spitzbogenmusterung, die in ihren einfachen Formen recht gut in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts passen könnte. Wenn ich nun allerdings der Figur ein so hohes Alter nicht zuzuerkennen vermag, so glaube ich doch, daß man, besonders im Hinblick auf den mit 1384 datierten Breslauer Altar nicht fehl geht, wenn man als Entstehungszeit für unsere Gruppe die Jahre um 1380 herum annimmt. Durch diese Datierung wird ja auch weiterhin die Bücking'sche Vermutung von der Übertragung aus dem Beinhaus hinfällig.

Vöge hat wohl darin Recht, wenn er zu dem Berliner Stück bemerkt, daß sich die Ähnlichkeiten dieser Gruppen noch nicht aus der Nachahmung eines berühmten Gnadenbildes erklären: „Es muß eine Hauptwerkstatt gegeben haben, von der aus diese Gruppen exportiert wurden, daneben allerdings auch Filialen". Jedoch muß zugegeben werden, gerade im Hinblick auf den merkwürdigen Kopftyp in Marburg mit seinem unverkennbaren slavischen Einschlag, daß, solange nichts Sicheres darüber festzustellen ist, die Vermutung Semraus und Webers, daß als Zentrum der Ausfuhr Böhmen anzusehen sei, die größte Wahrscheinlich-

[1]) Fritz Burger, Ausstellung plastischer Bildwerke des 15. und 16. Jahrhunderts in München. Jahrb. f. bild. Kunst, N. F. XVIII, 1907 S. 140ff.

[2]) Königl. Museen in Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen Bd. 4, bearb. von Wilhelm Vöge. Nr. 55. Berlin 1910.

keit für sich hat. Damals machten sich ja auch in der böhmischen Malerei die slavischen Elemente stärker fühlbar.

Es ist von besonderer Bedeutung, daß es sich bei den zwei Fällen in Breslau, die Semrau a. a. O. bespricht, beim Altar der Goldschmiede in der Magdalenenkirche und bei dem aus der Elisabethkirche stammenden Altar um die Einfügung wertvoller älterer Kunstwerke, einmal eines Schmerzensmannes, das andere Mal eines Vesperbildes handelt, die beide der gleichen Werkstatt mit nur geringem zeitlichen Unterschied angehören. Die Übereinstimmung unseres Stückes mit dem Breslauer nach beiden Seiten, nach der Ähnlichkeit der Einfügung in eine wesentlich spätere Altarausstattung, wie ihre stilistische Verwandtschaft, die sich ja sogar selbst auf Einzelheiten in der Polychromierung erstreckt [1]), läßt zum mindesten über die außerordentliche Wertschätzung solcher Arbeiten Schlüsse zu.

Wie die sorgfältige Einrahmung, der Ehrenplatz im Altar beweist, hat man auch hier gerade dieses Stück ganz besonders hoch gehalten, und wir müssen dem Orden darin Recht geben. Und noch heute ist es für uns gar nicht hoch genug zu schätzen, daß bei dem sonstigen Mangel an wertvollen Kunstwerken aus der Zeit, die nach dem Aufhören der Tätigkeit des Lettnermeisters und vor der Elisabeth und dem Beginn der Arbeit Meister Hermanns liegt, in der eben genannten Pietà wenigstens ein Werk von so ausgezeichneter Qualität erhalten ist, daß es uns über den Mangel an Quantität hinwegtrösten kann [2]).

Wir mußten ausführlicher auf die Vespergruppe eingehen, da sie den Schlüssel zu der ganzen Komposition der Predella bildet. Sie ist auf die Pietà zugeschnitten. Wie hat der Künstler diese Aufgabe gelöst? Es galt, einem mit Ausnahme der Rückseite vollrund auf Ansicht von drei Richtungen her gearbeiteten Vesperbild in dem engen Raum eines predellenartigen Schreins eine stimmungsvolle Umrahmung zu schaffen. Mit vollrunden Figuren wäre man da nicht ausgekommen, sie hätten wohl kaum die ganze Einheit eines Bildeindrucks geben können, wie wir ihn jetzt vor uns haben. Und bewußtes Archaisieren liegt nicht im Wesen eines seiner Kunst und seines Könnens bewußten Meisters, wie es Juppe war. Ich will den Namen hier schon nennen; im Verlaufe der Untersuchung werde ich im einzelnen die Beweise für seine Urheberschaft zu erbringen suchen.

[1]) Charakteristisch dafür ist der weiße Mantel Mariens mit dem breiten Goldsaum. Vgl. Semraus Bemerkungen darüber a. a. O. S. 73.

[2]) Es ist notwendig, in dem Punkte Webers Urteil zu korrigieren, daß die Marburger Gruppe „nicht nur altertümlicher in Haltung und Gebärden, sondern auch von einer künstlerisch geringeren Hand geschaffen sei". Es würde zu weit führen, auf einzelne Punkte einzugehen; W. bekennt selbst, daß sein Urteil sich auf die Erinnerung stütze. Mir persönlich ist es nicht zweifelhaft, welchem Stück der Vorzug zu geben sei. In der Idealität der Auffassung, der Klarheit der Gewandmotive, in der Ausgeglichenheit des Ganzen steht das Marburger Stück unbedingt über dem in Jena.

Er gab dem in seiner hellen Bemalung strahlenden Vesperbild einen Hintergrund, von dessen dunkler, die Figur von allen Seiten als Rahmen einschließender Masse es sich als der auch farbig beherrschende Mittelpunkt der ganzen Komposition und zugleich in sehr starkem Relief abhebt. Wir kennen diese aus bergigen Rasenhängen bestehende Landschaft aus dem Johannes- und Georgsaltar, nur daß hier, eben um eine möglichst ruhige, nach hinten abschließende Wirkung, die das Statuarische der Mittelgruppe nötig machte, zu erzielen, auf die energisch geführten Konturen und vor allem auf den blauen Himmel, mit dem dort die Landschaft nach oben ihren heiteren Abschluß findet, verzichtet wird. Einzelne Reihen von runden Büschen beleben die Landschaft, und ganz oben rechts ist der geöffnete Sarkophag, der Christi Leiche barg, zu sehen. Die Landschaft steigt ein wenig schräg nach hinten an, indem sie den etwas links vorwärts gebeugten Kopf der Maria aus ihrer Grotte frei heraustreten läßt. So ist es dann möglich, die Köpfe der beiden seitlichen Figuren, ebenso wie ihre oberen Extremitäten, von dem Reliefgrund zu befreien, während die unteren wieder enger mit ihm verbunden sind, und so in ihrer Schwingung wieder in den Reliefgrund — decrescendo — ausklingen.

Im Jahre 1906/07 wurde dieser Schrein ebenso wie der Katharinenaltar in Cassel restauriert. Auf das Konto dieser Restauration ist der erhobene, schräg nach oben weisende rechte Arm der Magdalena zu setzen, der das deutlich beabsichtigte Zusammenklingen der Linien augenblicklich etwas stört. Nach der auf der Photographie von Bickell noch deutlich sichtbaren Ansatzstelle, der auf dem landschaftlichen Hintergrund auch eine unpolychromierte Stelle entspricht, ist ihre unterstützende Hand vielmehr dem Ellenbogen Mariens zu gerichtet gewesen, in Übereinstimmung mit der entsprechenden Bewegungsrichtung der Hand vom Johannes [1]).

Die ganze Gruppe nun — auch hier im Einklang mit dem, was wir fast überall als Charakteristikum für unseren Meister festgestellt haben — ist in ihrer Komposition wieder zusammengefaßt durch eine unsichtbare Halbkreislinie, deutlich bestimmt an der Basis durch die Linien der flatternden Gewandsäume.

Innerhalb des Vesperbildes geben den Rhythmus für das Auge zunächst die leicht geschwungenen Parallelfalten, die, vom Kopftuch und Mantel herkommend, schräg über die Brust verlaufen, ein Motiv, das sich an den Knien noch einmal wiederholt in der breiten, schräg nach dem rechten Knie zu gehenden Falten-

[1]) Es seien hier gleich die bei der genannten Restauration vorgenommenen Ergänzungen festgestellt: Es sind die rechte Hand des Johannes, kleinere Schäden am Vesperbild, die linke Hand und fast der ganze rechte Arm der Magdalena. Bei der Magdalena sind, als nicht weiter in die Augen fallend, der fehlende obere Teil ihres wehenden Haares, sowie einige Schäden in der Landschaft unberücksichtigt gelassen.

lage, deren vertikale Stützen das auf der entgegengesetzten Seite in geraden Röhrenfalten herunterhängende Kopftuch und die nach unten sich verbreiternden Hängefalten an beiden Knieen bilden. So ist auch durch die Gewandung das schwere Stützen des Christuskörpers betont, während andererseits der erwähnte, den ganzen Eindruck stark bestimmende Faltenbausch sein Widerlager findet an der vom rechten Knie bis zu den Füßen Christi herunterlaufenden Linie.

Juppe hat das deutlich herausgefühlt: Hier knüpft er mit seinem Entwurf an. Er bringt bei jeder der Seitenfiguren das Motiv noch einmal in starker Betonung: Beim Johannes in den vom rechten Knie schräg nach links herunterlaufenden, tief eingeschnittenen Falten, bei der Magdalena in den Saumfalten des Mantels, der von ihren Schultern herabgeglitten ist und der Richtung ihres im Knien etwas nach vorn gezogenen, deutlich unter dem Gewande fühlbaren linken Beines folgt. So rhythmisiert er das Ganze. Wir haben ja schon beim Katharinenaltar das Bild der drei großen, nach rechts verlaufenden Wellen angewandt, die sich auf ihrer Höhe überschlagen, während die steiler herabfallenden, dem Winde abgekehrten Seiten mit dem nächsten Anlauf wieder ein Wellental in feiner Kurve bilden. Das entspricht dem dort Gegebenen in allen Punkten. Um rechts die Komposition zugleich ausklingend wirksam zu schließen, ist auf der Magdalenenseite der erwähnte schräge Mantelsaum höher geführt und vereinigt sich im Rücken mit dem Punkte, von wo die energische, schräg nach rechts herunterlaufende Abschlußlinie ihren Ausgang nimmt. Damit kommt in verstärktem und abschließendem Maße das Motiv der Pietà wieder zur Geltung, das, vom linken Knie ausgehend und in langer Linie nach rechts unten schwingend, von uns als Widerlager in rhythmischem Sinn gegen das große Faltenmotiv zwischen den Knien der Maria gekennzeichnet wurde.

Und beim Johannes tritt es dann noch einmal wie ein schwacher Widerhall unter seinem vorgebogenen Knie auf. Wir erkennen nun zugleich den Grund, warum hier der Mantel weiter und lockerer ausschwingt als bei seinem Gegenstück: Die straff im Gegensinne abschließende Rückenlinie war hier nicht nötig, da die Rhythmisierungsrichtung der ganzen Gruppe von links nach rechts verläuft. Für die so entstehende Leere auf der rechten Seite tritt als belebendes Motiv das weit ausflatternde Haar der Magdalena.

Aber noch ein anderes: Juppe hat auch die schwachen Punkte der Konzeption seines Vorgängers verstanden. Er hat gefühlt, daß der schwere Oberkörper und Kopf des auf dem Schoße der Maria liegenden Leichnams zu gering unterstützt sind durch die zarte weibliche Kraft, daß dieses Haupt in einer ebenfalls unmöglichen Lage ruht. Er läßt die Hände seines Johannes kräftig und energisch zugreifen und löst also zugleich auch dieses Problem mit. Dadurch nun, daß er die vordere Hand erst im Fassen zeigt, während die andere bereits gepackt hat, belebt er den leeren Raum zwischen Johannes und der Maria,

während die Bewegung des Arms sich fortsetzt in dem etwas schräg nach oben laufenden, ziemlich langen Unterarm Christi, und dann zu Ende geführt wird von dem tiefer wie jetzt nach der Restauration gerichteten rechten Arm der Magdalena.

Doch es mag dem Leser überlassen bleiben, die Analyse weiter zu führen und sich in die außerordentlichen Feinheiten dieser Konzeption zu vertiefen. Das alles nun, wenn wir zusammenfassen, sind Züge kompositioneller Natur, die wir schon in ganz überraschender Übereinstimmung bei der Betrachtung der Schreinaltäre gefunden haben. Das erstaunlichste ist das künstlerische Feingefühl, mit dem diese barock bewegten Gestalten, deren Schmerz sich so ganz anders, kräftiger, stürmischer äußert, abgestimmt sind zu dem ruhigen Vesperbilde, bei dem in Wahrheit „edle Einfalt und stille Größe" den Schmerz der Mutter verklären hilft. Und trotzdem sind diese Gestalten in jeder Faser charakteristische Vertreter ihres Zeitstils. Paul Weber sagt nicht zuviel, wenn er den Meister „eine temperamentvolle und bedeutende Künstlerpersönlichkeit" nennt, und wir können seinem Urteil über Juppes Leistung unbedenklich zustimmen: „Die Einfügung ist allerdings so geschickt geschehen, namentlich sind die beiden knienden Gestalten von dem genialen Bildschnitzer des 16. Jahrhunderts so fein hinzugruppiert, daß das Ganze wie von jeher zusammengehörig erscheint".

Den sichersten Beweis von Juppes Urheberschaft aber gewinnen wir aus dem Vergleich seiner Kopftypen.

Der Kopf des Johannes ist ein Prachtstück in der energischen und sicheren Herausarbeitung der Einzelheiten. Jeder Teil bestimmt und scharf ausgeprägt. Die etwas zurückfliehende Stirn setzt scharf an den Augenhöhlen ab, in welchen die Augen tief eingebettet liegen. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die kräftig hervorspringende, mit einer kleinen Einsattelung an ihrer Wurzel versehenen Nase. Lippen und besonders das Kinn sind bestimmt herausgearbeitet, die Magerkeit der Wangen zeichnet die untere Kinnlade und die Backenknochen deutlich, ebenso die charakteristische Falte in den Mundwinkeln. Das Haar ist locker und frei behandelt, und ringelt sich auf der Stirn und an den Schläfen nicht in ganz so starkem Maße wie bei dem Manne, der auf dem Johannesaltar Christus das Kleid hält. Für die Behandlung des Gesichts, besonders in dem schon früher besprochenen charakteristischen Betonen des Jochbeinbogens, der Mundfalten und der Kinnlade, wie der Augen mit ihren runden Augendeckeln und den merkwürdig nach unten ausgebogenen Augenlidern sind besonders heranzuziehen die beiden Bischofsköpfe aus dem Elisabethenaltar, vornehmlich der dem Beschauer zugewendete, der einen ganz gleichen, allerdings durch die charakteristischen Umbildungen des höheren Alters gewandelten Typ darstellt, ebenso aus dem Georgsaltar drei Köpfe, und zwar der des heiligen Martin und der dem links stehenden Bischof und dem darauf folgenden Mann angehörigen der Gregorsmesse. Inter-

essant ist es, zu beobachten, wie in unserer Predella mit dem größeren Format der Köpfe auch die Betonung der einzelnen Organe zunimmt: Die Behandlung erscheint härter, die Nase springt noch mehr aus dem Gesicht hervor, die Übergänge von Licht und Schatten sind unvermittelter.

Der Gesichtstyp der knienden Magdalena ist eine interessante, allerdings in der jetzigen Wirkung durch die Polychromie etwas verwässert erscheinende Fortbildung des Typs, den wir in der Salome und noch charakteristischer in der zarten Maria des Katharinenaltars kennen gelernt haben. Ähnlich ist wohl auch der Kopf der Wehrshäuser Madonna gewesen. Der etwas weichliche Eindruck des Magdalenenkopfes beruht zum guten Teil darauf, daß die moderne Restauration zu wenig Bedacht auf eine vom Objekt verlangte kräftige Polychromierung der ganzen Augenpartie genommen hat, der Eindruck nach der Photographie von Bickell ist viel bestimmter. Besonders nahe steht sie der Maria. Die hat die gleiche, hochgeschwungene Linie der Augenbrauen, die spitze, leicht nach außen geschwungene Nase, der Abstand zwischen dieser und dem kleinen spitzigen Mund ist sehr gering, dagegen die Kinnpartie rund und fleischig, sodaß bei beiden ein Doppelkinn entsteht. Alle diese Züge hat die Salome auch, Mund und Nase nur etwas größer, dagegen stimmt hier die stark nach hinten fliehende, etwas kahle Stirnfläche überein. Sehr weit gehen auch die Ähnlichkeiten in der Behandlung des Halses und des Schulteransatzes bei diesen drei Figuren.

Leider sind sämtliche Hände verloren gegangen und bei der Restauration ergänzt, sodaß es nicht mehr möglich ist, den Vergleich auch auf diesen wichtigen Punkt auszudehnen.

Daß diese reizvolle Gruppe aber in der Juppeschen Werkstatt entstanden ist, daran dürfte nach dem Gesagten nicht zu zweifeln sein. Frühere Ansätze zu einer barocken Entwickelung sind hier in einer solchen Weise gesteigert worden, daß sie die Wirkung des Ganzen sehr wesentlich mitbestimmen. Schon auf dem Schloßrelief erhebt sich die kräftige Bewegung der riesigen Wappenträger, zwischen deren Beinen in kräuselnden Windungen die Helmdecke flattert, und das Wehen der Gewänder bei den Engeln, die schwebend das Spruchband tragen, im Kleinen allerdings zu Wirkungen, die wie Vorläufer des gewaltigen Mantelschwungs der Johannesfigur wirken; und der Mantel der hl. Anna des Katharinenaltars brauchte nur ein wenig stärker zu flattern, so würden ganz ähnliche Motive entstehen wie hier.

Aber noch in einem anderen Betracht läßt sich Juppes Urheberschaft erhärten: Durch den Vergleich mit Calcarer Arbeiten. Wir hatten die Wahrscheinlichkeit ausgesprochen, daß sich in Juppes Werkstattbesitz Zeichnungen nach dortigen Altären befanden, zum mindesten nach dem Marienaltar. Und dort, im Marienaltar, sind die Vorbilder tatsächlich unschwer aufzufinden. Die Magdalena

geht in den Hauptmotiven ihrer Gewandung auf die kniende Maria der Anbetungsszene darin zurück, und wiederholt sie im Gegensinne, natürlich mit den durch Zeittracht und verändertes Thema gebotenen Abänderungen. Vom Rücken her laufen bei beiden zunächst zwei große Lagen von Parallelfalten auseinander, die auf der Rückseite in stärkeren, auf der Vorderseite in schwächeren Knicken aufstoßen. Zwischen diesen beiden langen Faltenzügen ordnen sich dann die übrigen der beide Male genau entsprechenden Lage des Unterschenkels gemäß, die Füße treten in der gleichen Biegung aus dem Gewand heraus, und selbst das kleine Stück des Untergewandes, das in Calcar noch auf dem Boden unter dem Fuß sichtbar ist, hat Juppe nicht vergessen. Ganz ähnlich ordnen sich auch die Falten am Oberschenkel nach der Innenseite der Figur zu: Es kann gar nicht zweifelhaft sein, daß Juppe diese Figur als Vorbild benutzt hat.

Auch für den Johannes brauchen wir nicht lange zu suchen: In ganz ähnlicher Weise bauscht sich in der Verkündigungsszene des Calcarer Marienaltars der Mantel des Engels, und für die Anordnung der Falten im Motiv des Kniens bietet der am rechten Fußende des Bettes im Marientod desselben Altars kniende Jünger Analoga genug.

Schließlich vergleiche man im Schrein des Calcarer Hochaltars die genau übereinstimmende Einordnung des leeren Sarkophags, der von den aufragenden Felsen halb verdeckt ist, in der rechten oberen Ecke der ja auch inhaltlich dem Thema der Pietà sehr nahestehenden Gruppe der Kreuzabnahme. Dieses merkwürdig übereinstimmende, offenbar speziell calcarische Requisit dürfte schon einen direkten Beweis für Juppes Urheberschaft darstellen; ebenso auch die Tatsache, daß die kniende Kaisertochter im Vordergrunde des Calcarer Georgsaltars in vielem an unsere Magdalena anklingt.

Bei der ausgezeichneten Qualität der Arbeit auch im Einzelnen möchte ich die Predella als eigenhändiges Werk für unsern Meister in Anspruch nehmen.

Die Fälle, daß man in späterer Zeit ein älteres Gnadenbild zu Ehren brachte, indem man es in einen neuen Schrein stellte, sind gerade um die Wende des 15. Jahrhunderts nicht selten. Auf die merkwürdige Übereinstimmung mit der gleichen Erscheinung in Breslau, die sogar bis auf die verwandte Gattung geht, ist schon hingewiesen worden; aber gerade am Niederrhein ist man öfter so verfahren. Die drei Altäre Douvermanns bargen in ihren Mittelnischen solche älteren Bilder, und bei dem von ihm 1513–1515 in Verbindung mit Jakob Dericks errichteten Marienaltar in Cleve [1]) hat sich das altertümliche, etwa der Mitte des 14. Jahrhunderts angehörige Kultbild noch erhalten, das wieder mit einer ganzen Gruppe anderer Madonnenbilder zusammengeht [2]). Ähnlich

[1]) Vgl. K.-D. Rheinprovinz. I, 4, S. 97.

[2]) Und zwar sind dies die Marienbilder in Rees, Ginderich, Weeze, Goch. Das älteste davon in Rees. Vgl. K.-D. Rheinprovinz II, 1, S. 96.

liegt der Fall in Dormeke in Westfalen [1]), wo gleichfalls in einem Altarschrein vom Anfang des 16. Jahrhunderts eine sitzende Madonna Platz fand, die mit der eben genannten Gruppe interessanter Weise auch sehr starke Berührungspunkte hat, nur mit dem Unterschied, daß das Kind wesentlich kleiner gebildet ist [2]). In den genannten Fällen beließ man aber mit Ausnahme des einen Breslauer Altars dem älteren Bild seine Selbständigkeit, stellte es isoliert von den anderen in die Mittelnische; die vollständige Hereinbeziehung in die Komposition, das restlose Verschmelzen mit der Relieftechnik bleibt ein Eigentum Ludwig Juppes und stellt seinem Können wie auch seinem künstlerischen Taktgefühl das beste Zeugnis aus.

Stärkere Rätsel als die Predella gibt der eigentliche Schreinaufsatz mit der Marienkrönung zu lösen auf, der sich auf den ersten Blick nicht gut in das von Juppes sonstiger Tätigkeit her gewohnte Bild einfügen läßt, so sehr, daß Bode ihn hat für ein fränkisches Werk erklären wollen [3]). Ein Vergleich aber mit dem nach dieser Richtung hin in Süddeutschland Geschaffenen zeigt bald, daß an eine Herstellung in diesen Gegenden nicht zu denken ist; im Gegenteil, die Marienkrönung gehört zu einer bestimmten Gruppe von Werken, die, alle auf einen besonders beliebten Typ zurückgehend, ihr Hauptverbreitungsgebiet im nördlichen Deutschland haben; vorzüglich wohl in Westfalen; bis nach Lübeck hinauf, woher Goldschmidt zwei Exemplare, daß eine von Benediktus Dreyer stammend, abbildet [4]), sind sie anzutreffen. Und zwar wiederholen sich immer gewisse Eigentümlichkeiten besonders in der Gewandung, auch in den Sitzmotiven etc., sodaß man aus allen Variationen das Urbild herauszuerkennen vermag. Christus ist nackt gegeben, mit sichtbarer Brustwunde, nur von einem Mantel, der vorn auf der Brust durch eine Schließe zusammengehalten ist, umhüllt, der Christus der Ecce homo-Darstellungen, was in Süddeutschland durchaus nicht immer der Fall ist. Der Typus Gott Vaters bleibt sich unter allen Umständen gleich: Langer wallender Vollbart mit deutlicher Zweiteilung, darin der herabhängende Schnurrbart verfließt, die Backenknochen hervortretend, die Augenhöhlen an der Nasenwurzel scharf abgesetzt, das Haupthaar in einzelnen gedrehten Strähnen auf Schultern und Nacken fallend. Immer trägt er Krone und Weltkugel, während Christus häufiger die Dornenkrone aufweist. Seine Gewandung besteht aus einem in den

[1]) K.-D. Westfalen, Bd. 25, S. 90 m. Abb.

[2]) Über den Leonhardsaltar von Léau in Belgien, der 1470–79 durch einen Brüsseler Meister Arnold errichtet wurde und in seiner Mittelnische gleichfalls eine ältere Statue des hl. Leonhard birgt, vgl. J. Roosval, Schnitzaltäre S. 9 (nach Destrée, Annal. de la société d'archéologie de Bruxelles, Bd. 8, 1899, S. 282).

[3]) „Der Marienaltar, der ausnahmsweise in größeren Figuren die Krönung Mariä darstellt, schließt sich im Maßstab der Figuren, wie in der Auffassung und Formengebung den fränkischen Bildwerken an." Bode, Plastik S. 212.

[4]) Lübecker Plastik Taf. 29 u. 32.

Hüften geschnürten langen engfaltigen Unterkleid, darüber der Mantel in der Art eines Pluviale mit den darunter gekreuzten und unter dem Zingulum hindurchgesteckten Bändern der Stola[1]). In der Drapierung immer die gleichen Grundmotive: Die Mäntel Christi und Gott Vaters über die vordere Schulter und den Oberarm herabfallend und dann in horizontalen Falten über den Schoß gelegt, während auch über den hinten über der Maria erhobenen Armen breite Stücke davon herüberhängen[2]). Auch die flatternden Engel mit dem Teppich hinter der Thronbank sind eine häufige Beigabe.

Im großen Ganzen hält sich unsere Marienkrönung an das eben skizzierte Schema, nur daß Christus statt der gewöhnlicheren Dornenkrone eine wirkliche erhalten hat. Die stärksten und auffallendsten Abweichungen liegen in der Figur Mariens, in dem segnenden, nicht betenden Motiv der Hände und den groß gedachten, nicht durch den darüber gerafften Mantel verdeckten, nach links schwingenden Faltenlinien ihres Gewandes.

Mancherlei spricht gegen eine eigenhändige Ausführung durch Juppe. Weber erteilt a. a. O. dem Werk das Zeugnis: „Es erhebt sich nicht über den Charakter einer guten Durchschnittsarbeit der Zeit". Aber es geht nicht nur aus diesem Grunde mit der Predella nicht recht zusammen. Es mischen sich hier in eine Komposition, die ganz gut von unserem Meister herrühren könnte, starke fremdartige Züge. Die Arbeit macht als Ganzes den Eindruck, als sei sie nach einem Entwurf von Juppe durch fremde Hand ausgeführt. Zahlreich sind die Züge, die auf einen solchen Zusammenhang mit der Juppeschen Werkstatt hinweisen. Die ruhige geschlossene Komposition deutet auf Juppe, und auch in den Einzelheiten der Zeichnung finden wir seine Gewohnheiten, durch die Hand eines fremden Schnitzers stark verwischt. Man betrachte daraufhin die Maria. Sie zeigt dasselbe länglich ovale Gesicht wie die Wehrshäuser, ihr Haar ist reicher, nicht von dem Tuch verdeckt, in seinen welligen Strähnen ähnlich, nur schematischer behandelt. Die jetzt zerstörte Augen- und Nasenpartie der Wehrshäuser Mutter Gottes können wir uns ganz gut nach ihr ergänzt denken. Durch die Gebärde des Segnens ist der Mantel vorn geöffnet und läßt das in glattem Flusse ohne Einschnürung in der Taille herunterhängende Kleid sehen. Wie die zwischen den kleinen Brüsten zusammengenähten drei Hängefalten in parallelem Lauf von

---

[1]) Die gekreuzten Bänder der Stola fehlen fast nie auf den Marienkrönungen dieser Art.

[2]) Sehr gut zeigt das Schema dieses Typs die kleine Marienkrönung in der Predella des Altars von Schildesche. Vgl. die Abb. i. d. K.-D. Westfalen Bd. 18, Kreis Bielefeld Land, Taf. 10. Vor allem deswegen, weil bei der minderen Qualität dieser Arbeit die Anlehnungen an den zugrunde liegenden Typ stärker sind, als bei selbständiger arbeitenden Meistern. Dieser Typ hat natürlich auch nach Süddeutschland übergegriffen, vgl. z. B. Adam Kraffts Rebeckepitaph. Nur ist hier Christus gewöhnlich bekleidet als Himmelskönig, nicht der Christus des Ecce homo.

dort aus in langer Schwingung über die ganze Figur weg nach links verlaufen, sich auf dem Boden weich stauchend, ohne scharfkantig zu brechen, das erinnert ebenfalls sehr stark an Juppes Art[1]). Auch der breite, plastisch gearbeitete Perlensaum der Wehrshäuser Madonna und der Salome des Johannesaltars kehrt hier wieder, und zwar in der gleichen Ausbildung, allerdings gegen die Wehrshäuser Figur gehalten in vergröberter Form. Vom linken Arm hängt der Mantel gerade herunter und bildet da, wo er auf den Boden stößt, einen großen, etwa spitz-oval geformten Umschlag, ganz in der Art, wie wir es bei den Sitzfiguren des Katharinenaltars beobachtet haben. Ebenso erinnert auch das Hängenlassen des Mantelendes vom anderen Arm an Juppes Stil. Aber der Juppesche Entwurf hat zu seiner Ausführung den Umweg über die Persönlichkeit eines anderen Bildschnitzers nehmen müssen, der sich vor allem in seinen technischen Gewohnheiten nicht allzu eng an das vom Entwurf Gewollte hat anschließen können. Die Behandlung der Einzelheit ist härter, knickiger, nicht so weich und malerisch abwägend gehalten wie bei unserem Meister, deutlich zeigt sich das an dem kleinlichen engen Gefältel der Ärmel Marias und Gott Vaters, und besonders an dem erwähnten großen Mantelumschlag Mariens, der seiner Bestimmung, einen in malerischem Sinn gedachten Gegenwert gegen die nach links bewegten langen Faltenzüge zu bilden, durch diese kleinlichere und härtere Behandlung nicht im vollen Sinn gerecht wird.

Die gleichen Beobachtungen können wir an den anderen Figuren machen, überall fühlt man aber unter der Ausführung die Größe und die Art des Gewollten heraus. Der Kopf Christi hat sehr vieles vom Christus- und Johanneskopf aus dem Johannesaltar, jedoch in vergröberter, einerseits härterer, andererseits schematischerer Ausführung. Noch stärker tritt das am Kopf Gott Vaters hervor, bei welchem aus dem groß gedachten, imponierend Ernst und Milde vereinigenden Haupt schließlich ein reichlich verwässerter Kopf ohne höhere geistige Belebung wird. Unter seinem Mantel tritt ein Fuß heraus, es ist aber nicht zu erkennen, welchem Beine er angehört, er ist außerdem falsch gerichtet.

Auch die anatomische Behandlung der nackten Teile des Christuskörpers hat ihre Eigenheiten, die wir späterhin noch an einem anderen Werk aus Juppes Werkstatt wiederfinden werden. Der Brustkorb tritt sehr stark hervor, die Enden der kurzen Rippen setzen sich in einzelnen Buckeln ab, und innerhalb des eingezogenen Unterleibes wölbt sich der Bauch zu einer runden Kuppe. Das ist auch ähnlich so an dem Christus des Johannesaltars. Die Füße sind um die Nägelmale herum stark angeschwollen.

[1]) Es bildet sich dabei das gleiche charakteristische Faltenauge, wie unten an der Maria Salome, ein Viereck mit etwas herausgetriebenen Ecken. Für die langen Falten vor der Maria vergleiche die ganz ähnlichen, die bei der Wehrshäuser Madonna vor den Füßen des Kindes etwa nach unten verlaufen.

Die Köpfe der Engel zeigen viel Ähnlichkeit mit den Kinderköpfchen des Katharinenaltars, ebenso mit den Engeln von der Grabplatte der Jolantha von Lothringen, aber auch bei ihnen erreicht die Bewegung des Flatterns nicht den linienschönen und überzeugenden Eindruck wie bei denen des Wappenreliefs vom Schlosse.

Aus dem Charakter der ganzen Arbeit können wir auf eine Entstehung des Werkes in Marburg unter Juppes Leitung und nach seinem Entwurf, aber durch eine fremde Hand schließen. Eine archivalische Notiz scheint einen weiteren Fingerzeig dafür zu geben. Aus den Gerichtsprotokollen der Stadt Marburg ergibt sich nämlich, daß im Jahre 1518 Ludwig Juppe sich dem Schultheißen gegenüber verpflichtete, eine Schuld innerhalb von 14 Tagen an einen Bildschnitzer Johann zu bezahlen[1]). Wir haben eine Weihe des Altars im Jahre 1518 im Eingang des Kapitels wahrscheinlich gemacht und eine Herstellung des ganzen Schreins um 1517 etwa angenommen. Wenn wir nun also in diesen Jahren von der Forderung eines anderen Bildschnitzers an Ludwig Juppe hören und in einem Werke der gleichen Zeit die eben charakterisierten stilistischen Eigentümlichkeiten finden, so liegt der Gedanke, daß eben die Tafel der Krönung das von diesem Bildschnitzer ausgeführte Werk ist, sehr nahe. Das Ganze macht überhaupt in seiner Konzeption und durch eine gewisse mangelnde Eindringlichkeit keinen besonders selbständigen Eindruck, man möchte viel eher an eine, vielleicht auf Wunsch erfolgte freie Kopie eines bekannteren Bildes denken. Allerdings habe ich ein solches nicht auffinden können, möchte aber doch bei dieser Gelegenheit auf die starken Beziehungen der Figur Gott Vaters zu dem schönen thronenden Herrgott in der kath. Pfarrkirche von Weeze[2]), der noch in das Ende des 15. Jahrhunderts gehört, aufmerksam machen; die Verwandtschaft beider Figuren, der ausgeprägt niederrheinische Charakter des Gott Vaters in Weeze lassen auf ein Vorbild, ein Schema, schließen, das gleichfalls am Niederrhein bekannt war.

[1]) Vgl. auch Wintzer a. a. O. Auf keinen Fall ist aber dieser Johann Bildschnitzer, wie W. will, mit Johann von der Leyten zu identifizieren. Es ist einfach ein wohl auf der Wanderschaft befindlicher Künstler oder Geselle, der Arbeit von Juppe angenommen hatte. Vgl. den Eintrag des Gerichtsprotokolls: 1518 Mittwoch nach Viti et Mod. (Juni. 16.) Johan bildtschnitzer 3. gericht Ludwig Juppen. – Ludwig Juppe hat dem schultheissen zugesagt, in 14 tagen Johan bildschnitzern zu bezalen, so es nit geschicht, sol er ime zu pfanden verhelfen.

[2]) Abb. K.-D. Rheinland I, 2 S. 99. Einen ähnlichen Gott Vater besitzt die Sammlung Langenberg in Goch.

Kapitel 12.

Zwei Fragmente von größeren Schnitzwerken.

Unter den auf dem sog. Archiv über der Sakristei der Elisabethkirche aufbewahrten Kunstwerken befand sich das Fragment eines Reliefs, darstellend eine ältere sitzende Frau mit Kopf- und Halstuch[1]), offenbar eine hl. Anna, der Rest einer der häufigen und mit den Sippenbildern eng zusammengehörigen Darstellungen der Anna selbdritt[2]). Die Haltung der vom Mantel zum Teil noch bedeckten Arme, denen leider die Hände fehlen, läßt erkennen, daß sie einst den Jesusknaben auf dem Schoße gehalten haben, ihn analog der Szene im Katharinenaltar der neben ihr stehenden Gottesmutter darreichend. Auch sie übt auf den ersten Blick einen eigenartigen Reiz aus, den der fortgeschrittene Zustand der Zerstörung, das gänzliche Fehlen der Farbe, die abgeschlagene Nase, die vielen Brüche des von Wurmlöchern übersäten Holzes nicht gänzlich zu zerstören vermocht haben. Sie hat einen Zug von Würde und Größe, durch den man sich unwillkürlich an die Anna des Katharinenaltars erinnert fühlt.

Und bei näherer Betrachtung erweist auch sie sich als ein unzweifelhaftes Werk unseres Meisters. Die stilistische Übereinstimmung mit der im gleichen Raum aufbewahrten Madonna aus Wehrshausen ist so groß, daß man daraus sogar auf ungefähr gleiche Entstehungszeit schließen darf. Auch der Zusammenhang mit den anderen für Juppe gesicherten Werken ist klar. Das Sitzmotiv erinnert deutlich an die hl. Anna des Katharinenaltars, gelegentlich auch an die beiden anderen Sitzfiguren des gleichen Schreines. Einiges wiederholt sich direkt, so die Umschläge des Kopftuchs auf beiden Seiten des Gesichts der hl. Anna und das Motiv der Hängefalten unter deren rechten Ärmel, ebenso die eingerollten und umgeschlagenen Mantelenden mit den sparsamen Faltenaugen. Die beiden röhrenförmigen Falten, die das Kopftuch links und rechts vom Gesicht bildet, kommen genau so bei der

[1]) Neuerdings in die Sammlung des Vereins für hessische Gesch. u. Landeskunde in Marburg übergeführt.

[2]) Schäfer, Inventarium Nr. 286 sieht darin den Rest einer Maria mit dem Kinde. Dagegen spricht jedoch neben dem Kopftuch der Typus des Gesichts, der ganz deutlich auf eine alte Frau hinweist, besonders in den scharfen Falten um den Mund. Gegen eine Deutung als Rest eines Vesperbildes spricht die über den Knien durchgeführte Bearbeitung sowie die Fortführung der Faltenmotive nach links.

hl. Anna, wie auch beide Male am Kopftuch der hl. Elisabeth in deren Altar vor. Das Gesicht zeigt den für Juppe charakteristischen Typus mit der schmalen Kinnpartie, den Mund mit den scharfen Steilfalten und den sehr scharf und plastisch herausgeschnittenen Augenlidern. Vor allem ist das nach unten ausgebogene untere Augenlid sehr überzeugend für seine Urheberschaft.

Abgesehen von der Übereinstimmung mit den übrigen uns bekannten Werken Juppes steht es stilistisch doch am nächsten der Wehrshäuser Madonna in der größeren Einfachheit seiner Faltenmotive, vor allem in der gegen den Katharinenaltar etwa genommen noch stärker malerischen und weicheren Führung derselben, die tatsächlich in Juppes Entwickelung einen Fortschritt bedeutet. So werden wir es deshalb unbedenklich ebenfalls um das Jahr 1523 oder zum mindesten zeitlich in dessen Nähe setzen dürfen. Schon Schäfer hatte a. a. O. die Figur auf Grund ihrer allgemeinen stilistischen Zeitmerkmale in diese Periode gesetzt, ohne jedoch ihre Verwandtschaft mit der Wehrshäuser Madonna zu erkennen, und gerade mit dieser ist sie außerdem noch durch ein anderes Moment der Gemeinsamkeit verbunden, das in solchem Zusammenhange nicht übersehen werden darf, und vielleicht einen Anhalt geben kann zur Bestimmung der bisher unbekannten Provenienz. Ich glaube an der Hand folgender Beobachtungen mit einiger Sicherheit wenigstens eine Hypothese darüber aufstellen zu können.

Bei der Annenfigur nämlich wie bei der Holzmadonna Juppes ist höchst auffallend, daß beide den absolut gleichen Verwitterungszustand, den gleichen Grad der Ausbleichung des Holzes, das gleiche, sehr fortgeschrittene Stadium der Wurmzerfressenheit zeigen. Farbspuren haben sich nur in minimalen Resten in den tiefsten Gewandecken erhalten. Dieser völlig übereinstimmende Verwitterungsbefund führt zwingend auf die Vermutung, daß beide Figuren ihre Schicksale sehr lange Zeit unter gleichartigen Umständen geteilt haben müssen. Was ich seinerzeit als Charakteristikum des Erhaltungszustandes der Wehrshäuser Madonna angeführt hatte, daß sie nämlich einen weniger verfaulten als abgewitterten Eindruck mache, trifft auch für diese Figur zu. Darin unterscheiden sich auch beide Werke in ihrem Erhaltungszustand wesentlich von den anderen an gleicher Stelle aufbewahrten. Nun ist an der Wehrshäuser Pfarrkirche ein Anbau vorhanden, eine Kapelle, ehemals der hl. Anna geweiht, und auf dem Altar dieser Annenkapelle ein Steintabernakel, das in seinen Formen und damit in seiner Entstehungszeit genau mit dem schon besprochenen Tabernakel auf dem Hochaltar der gleichen Kirche übereinstimmt, für welches ursprünglich die Madonna gefertigt war. Es fragte sich daher, ob die hl. Anna, mit den notwendigen Ergänzungen, ihrer Größe nach für dieses Tabernakel gearbeitet sein konnte, und genaue Messungen haben die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme bestätigt[1]).

[1]) Maße der Figur: Höhe 0,58 m, Breite der Basis 0,36 m (soweit erhalten). Maße des Tabernakels: Höhe 0,75 m, Breite 0,59 m, Tiefe 0,36 m.

Eine Vermutung darüber, wie die ganze Gruppe ausgesehen hat, läßt sich an der Hand der vorliegenden Maße und analog der Anna selbdritt im Katharinenaltar unschwer äußern. Aus dem Rest einer hölzernen Verdübelung sowie aus der Bruchstelle ersieht man deutlich, daß sich links die stehende[1]) Figur der Maria angeschlossen hat, rechts haben wir nach der sehr vollständigen Bearbeitung nur noch die Existenz einer abschließenden Thronlehne etwa anzunehmen. Das Kind scheint sie allerdings in etwas lockerer Weise der Maria entgegengehalten zu haben, da sich auf ihrem Schoße keine Stelle findet, die mit Sicherheit als dessen Ansatz gedeutet werden könnte, jedoch ist in der Haltung der Arme völlige Übereinstimmung vorhanden. Wir müssen uns das Ganze als durch eine Thronbank eingerahmt und zusammengehalten denken, über deren Lehne sich vielleicht ebenfalls von hinten Joseph und Joachim beugten. Anzunehmen ist dies wohl mit Sicherheit, wenn die Bestimmung der Gruppe für die Wehrshäuser Annenkapelle richtig ist. Denn so kann man sich dann bequem den Höhenunterschied von 16 cm zwischen Figur und dem Innern des Tabernakels erklären; außerdem stimmt das auch sonst durchaus zu den gebräuchlichen Darstellungen.

Sehr zu bedauern ist, daß sich weder hier noch bei der Wehrshäuser Madonna die Polychromierung erhalten hat. Gerade sie würde unsere vorhin schon angedeutete Beobachtung, worin der eigentliche Fortschritt in der Entwickelung Juppes in diesen späteren Werken zu suchen sei, aufs wertvollste unterstützen.

Charakteristisch für die Periode, in der die vier Schreinaltäre entstanden, erscheint die starke Parallelfältelung; die einzelne Falte mehr röhrenförmig, ohne auf wirksame Unterbrechungen Bedacht zu nehmen, eigentliche Faltenaugen bilden sich selten. Das ist jetzt anders geworden. Neben größeren, zusammengefaßten Faltenpartien stehen auch größere faltenlose Flächen, die nur durch den malerischen Reiz ihrer leichten Wölbung und der darin spielenden Halbtöne wirken; auch die einzelne Falte wird weicher, geht nicht mehr ohne Unterbrechung von Anfang bis zu Ende. Die starke räumliche Wirkung dieser fein berechnenden Kunstweise zeigt sich in einer Darstellung wie der unseren recht deutlich; wie stark empfinden wir nicht das Greifen der Arme, das Heraustreten der Knie aus dem Reliefgrund in den Raum, trotzdem das Relief als Ganzes recht flach ist und sich keine tiefen Unterschneidungen gestattet. Das ist ein wesentliches Hinausgehen über das im Katharinenaltar Gekonnte und auch Gewollte; dort bedurfte es zu solchem Zwecke noch weit größerer Aufwendungen.

Und wie sich diese heilige Anna in Juppes Werk fügt, so fügt sie sich nach dem Satze von den zwei einer dritten gleichenden Größen in den Calcarer Formenkreis ein. Dabei können wir uns auf einen anderen Meister dieses Kreises berufen, auf Dirck Jeger. Die von ihm herrührende sitzende Maria in der Szene

[1]) Vielleicht auch sitzende, jedoch wahrscheinlicher stehend analog dem Katharinenaltar.

der Hohlkehle, in der Christus seiner Mutter erscheint, ähnelt unserer Figur in auffallender Weise. Man vergleiche daraufhin einmal, wie sich über das vordere Knie eine breite Stoffmasse legt, wie von da aus die weichen Falten von rechts herunterlaufen und in ganz ähnlichen Knicken wieder nach oben zum anderen Knie wenden; oder wie auf der anderen Seite, wo der Mantel über die Lehne der Bank hängt, sich fast die gleichen Falten bilden, und von da aus die Falten der inneren Seite in spitzem Winkel auf die vom Knie herabkommenden auftreffen, wie diese wieder unterm Knie noch einmal sich zu einem Knäuel ballen. Dirck Jeger steht Juppe ja auch in der malerisch weichen Behandlung des Ganzen am nächsten. Also auch hier ein weiteres Glied in der Kette Calcarer Schulentwickelung!

Ein anderes, gleichfalls aus dem sog. Archiv der Elisabethkirche in die Sammlung des Geschichtsvereins überführtes Fragment einer größeren Komposition läßt sich hier anschließen: Der Rest einer Kreuzigung. Maria sinkt in wildem Schmerz unter dem Kreuze des Sohnes zusammen, eine ältere Frau kommt ihr zu Hilfe und hinter ihr bemüht sich Johannes um sie, ohne jedoch den Blick von seinem sterbenden Herrn zu lassen[1]).

Die Erhaltung ist vollständiger als bei der hl. Anna, vor allem ist das Holz noch fester geblieben; auch die Reste der Bemalung haben sich besser konserviert. Nur das Profil des Johannes ist abgewittert.

Man sieht deutlich: Es ist ein Ansatz und ein Wille da zu pathetischer Bewegung, starke Kontraste sind beabsichtigt. Das im Schmerz emporgeworfene Haupt des Johannes steht im Gegensatz zu dem weichen, in seiner Ohnmacht kraftlos nach unten sinkenden der Gottesmutter; und dann, wohl noch schmerzhaft bewegt, aber im Ausdruck gemäßigter, neutraler, die linke Abschlußfigur der Frau, die der Maria zu Hilfe kommt, mit dem auffallend langen und gerade geführten Faltenrand des Mantels, der so scharf betonend schräg über diese Figur hinüberläuft. Nur zweimal ist die große, so auffallend bestimmt gezeichnete Dreiecksfläche ihres Mantels, unter der das stützende Bein zu fühlen ist, durch energische Querzüge unterbrochen, ein gewollter und bewußter Gegensatz zur Marienfigur, an der die größere Weichheit der Faltenmotive, das Unbestimmtere, Zerfließende, besonders das schwache Wehen der herabhängenden Mantelenden den Eindruck eines gänzlichen Aufgelöstseins in Schmerz und Ohnmacht noch verstärkt.

Und doch ist die Lösung im Ganzen trotz diesen Einzelzügen, welche die Absicht so deutlich erkennen lassen, nicht völlig gelungen. Das Merkwürdige ist, daß von den drei Figuren die ruhigste, die indifferenteste am besten ausgefallen ist; ja, daß diese Figur in der Art der Bewegung, des Zugreifens,

[1]) Maße: Höhe 0,60 m, Breite der Basis 0,41 m.

das seinen Halt findet in der wirklich groß empfundenen Draperie über dem rechten vorgesetzten Bein, uns die Absicht des Meisters am deutlichsten zeigt. Aber dann kommen Unklarheiten: Die Bewegung gelingt nicht. Unklar sind die Proportionen der Maria, Kopf und Brust erscheinen im Verhältnis zu groß, ganz unklar ist das Standmotiv, vor allem die Funktion des linken Beines. Auch tote Stellen sind im Bild, so die breiröhrige Draperie des Mantels zwischen den Körpern der beiden Frauen unter dem Arm der Stützenden, ebenso etwas gedrückt und in der Bewegung nicht klar ist die Halspartie des Johannes; allerdings werden wir wieder durch die energische Behandlung seines Gesichts dafür entschädigt, soweit es noch zu erkennen ist. So deutlich, wie das Bestreben nach klarer und kontrastreicher Komposition im Ganzen vorhanden ist, so wenig befriedigt die Ausführung des Bewegten im Einzelnen.

Sehen wir näher zu, so finden wir in den Gesichtern des Johannes und der stützenden Frau auch Bekannte. Man braucht nur einmal das Gesicht der Frau, besonders aber die Lippenpartie mit den scharfen Steilfalten neben die hl. Anna im gleichen Raum oder etwa den segnenden Bischof des Elisabethenaltars zu halten; und für die charakteristische Behandlung der Kinn- und Backenknochen am Johanneskopf finden sich in dem genannten Altar, besonders auch im Johannesschrein Beispiele genug. Für die eigentümlich regelmäßig und strähnig gedrehten Locken sind als Parallelen heranzuziehen etwa der Mann, der die Gruppe der Zuhörenden bei der Predigt Johannes des Täufers rechts abschließt, oder der Engel, der bereit steht, Christus in sein Gewand zu hüllen. Das fällt alles unter die charakteristischen Merkmale von Juppes Stil. Und noch eins: Auch hier findet sich der landschaftliche Abschluß in der bei Juppe gewohnten Art der Riefelung gegeben, die ja für die Schreinaltäre so charakteristisch ist. Ganz auffällig stimmt die Hand des Johannes, die nach der Schulter der Maria greift, mit der Hand der Wehrshäuser Madonna überein in den deutlich artikulierten Fingern, den scharf herausgehobenen Nägeln, der großen Länge des kleinen Fingers.

Der Wert dieser Gruppe liegt mehr in dem, was gewollt, als in dem, was wirklich erreicht ist. Sie zeigt einige Abweichungen von dem gewohnten Schema, die sie ihrer Erfindung nach als eine seltenere und eigenartige Lösung charakterisieren. In auffallender Weise, fast Zug für Zug, stimmt sie überein mit der entsprechenden Gruppe der kleinen Kreuzigung, die jetzt oben in der Bekrönung des Münnerstädter Hochaltars angebracht ist, von Loßnitzer mit Recht aus dem Werk des Veit Stoß ausgeschieden und einem wohl unterfränkischen Bildschnitzer zugewiesen[1]), und ebenso mit der im Mittelfeld des Kaysersberger Altars. Daß

[1]) Max Loßnitzer, Veit Stoß, die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben. Leipzig 1912, S. 101. In der Anm. Nr. 340 macht L. weiter auf eine Verwandtschaft dieser Kreuzigung mit dem Kreuzigungsaltar in der Elisabethenkirche zu Breslau von 1498 aufmerksam. Ich kann dieser letzten Behauptung nicht beipflichten.

beide Werke aber von der gleichen Hand sind, ist schon allein wegen der Kopftypen, auch gewisser Eigenheiten speziell des Meisters der Münnerstädter Kreuzigung, wie z. B. der plastisch behandelten Blattmuster an den Gewändern der Hilfe leistenden Frau und der Magdalena völlig ausgeschlossen. Der Kaysersberger Altar ist 1518 von Meister Hanßen von Colmar geschaffen[1]), dagegen muß die Münnerstädter Kreuzigung früher, um etwa 1500 entstanden sein; die Figuren tragen noch die spitzen Schuhe, die erst um diese Zeit überhaupt zu verschwinden beginnen.

Diese beiden Kreuzigungen geben bei ihrer ikonographisch fast völligen Übereinstimmung – die Kaysersberger ist nur stärker zusammengedrängt, dem schmalen Format der Schreinsmitte entsprechend, einige Personen sind ausgeschieden – ein sicheres und vollständiges Bild, wie Juppes Arbeit zu ergänzen sei; und wenn sie schon so auf eine gemeinsame Quelle schließen lassen, so geben sie auch durch ihre vollständige Erhaltung Aufschluß über die Richtung, in der diese Quelle zu suchen sei: Die vor dem Kreuze kniende Magdalena des Kaysersberger und Münnerstädter Altars findet sich in wörtlicher Übereinstimmung in der Grablegungsszene des Calcarer Hochaltars, dann noch einmal ganz ähnlich in der darüber befindlichen Szene der Kreuzabnahme. Das ist gewiß nichts Zufälliges! Auch die Kopfbedeckungen, dann besonders die Rückenfigur des vordersten Kriegers, die verknoteten Binden, vor allem aber auch das auffallend langlinige uud parallel geführte Faltenwerk lassen immer wieder die Erinnerung an niederrheinische Dinge aufkommen. Zum mindesten liegt für alle eine gemeinsame Quelle vor. Aber abgesehen von diesen z. T. ikonographischen Dingen ist nicht zu leugnen, daß rein stilistisch genommen das Marburger Relief den Calcarer Arbeiten immerhin um eine Stufe näher steht.

Leider hat sich von Meister Arnt in Calcar keine einzige Kreuzigung erhalten, so daß wir darauf angewiesen sind, nach sonstigen Analogien auf Grund aller dieser Hinweise in niederrheinischen Gegenden zu suchen. Und diese finden sich noch am ehesten gerade in dem Gruppenmotiv um die zusammensinkende Mutter Gottes.

Auch Meister Loedewich hat in dem Calcarer Hochaltar noch die gewöhnlichere Fassung; aber trotzdem läßt sich im allerengsten Umkreise Calcars eine Darstellung nachweisen, die in den Grundzügen mit der unsrigen Verwandtschaft zeigt und damit – bis zu einem gewissen Grade wenigstens – den Beweis liefert, daß wir mit unserer Vermutung nicht fehl gegangen sind. Das ist der schöne Hochaltar von Grieth am Niederrhein, etwa eine Stunde von Calcar entfernt. Clemen findet in den nebeneinander stehenden Aposteln die Merkmale von

---

[1]) Vgl. Böge, Amtl. Berichte a. d. Berliner Samml. XXIX, Nr. 6, Abb. i. d. K.-D. Elsaß-Lothringen, Taf. 76.

Loedewichs Schule[1]), erkennt allerdings in dem Mittelfeld der Kreuzigung eine andere Hand. Jedenfalls steht aber auch diese Hand trotz einiger Abweichungen[2]) im allgemeinen dem Meister Loedewich nahe und ist wohl ebenfalls um 1500 anzusetzen. Hier zeigt die Gruppe der Maria in mehreren Punkten eine nahe verwandte Auffassung, nur daß die zu Hilfe kommende Frau auf der anderen Seite steht und die Szene sich ungefähr im Gegensinne abspielt[3]). Auch hier steht Johannes hinter der Maria und packt etwas zerstreut zu, während sein Blick krampfhaft nach oben gerichtet ist. Die Maria sinkt seitlich in sich zusammen in der gleichen Bewegung, nur daß der Kopf nach vorn gewandt ist, die unterstützende Frau packt von außen her ihren Arm in der Gegend des Ellenbogengelenks, indem sie gleichzeitig den Mantel über den Oberarm zurückschlägt, und ganz entsprechend fallen auf der anderen Seite die Falten des Mantels in großen Massen herunter. Ganz charakteristisch ist da neben den vollständig übereinstimmenden hängenden Motiven der Arme Mariens, dem Zugreifen der andern beiden Personen, besonders das durch die stützende Hand des Johannes unter dem Arm der Maria hervorgeschobene und breit herunterhängende Mantelstück, das sich in all diesen Gruppen wiederholt. Und weiter darf in diesem Zusammenhange nicht vergessen werden, daß noch ungefähr 30 Jahre später das Motiv in einer allerdings großartig vereinfachten und zusammengezogenen Form, beschränkt auf Johannes und Maria, von dem genialen Calcarer Meister der Beerendonck'schen Stationen in Xanten am dortigen Kalvarienberg gebracht wird. Zum mindesten liegt also für alle diese Darstellungen eine gemeinsame Quelle vor, die auf niederrheinische oder niederländische Gegenden weist; man könnte sie beim Meister Arnt vermuten, aber mit vielleicht ebenso großer Gewißheit speziell in Holland, in Zwolle etwa, Deventer oder im Stift Utrecht, von dessen, mit der Calcarer so innig verbundenen Kunst ja so gut wie nichts auf uns gekommen ist. Bemerkt sei auch, daß sich in den en grisaille gemalten Grüppchen der Portalleibungen im Mittelteil des Berliner Marienaltars Rogiers van der Heyden Anklänge daran finden. Hier sind eben nur Vermutungen am Platze. Jedenfalls würde das Auftreten im Werk Juppes das zweite nicht ausschließen, das erste aber eher vermuten lassen[4]).

[1]) K.-D. Rheinprovinz I, 4 S. 40.

[2]) Vor allen Dingen ist die Landschaft in dem mittleren Teil anders behandelt.

[3]) So zeigt es auch ganz ähnlich der niederrheinische Kreuzigungsaltar im Münchener Nationalmuseum.

[4]) Vgl. die Ausführungen Kap. 10.

Kapitel 13.

Der Kruzifixus bei St. Elisabeth und ein Stationsbild in Treysa.

Leider hat sich der zu der eben besprochenen Mariengruppe gehörige Kruzifixus nicht erhalten, doch können wir des Meisters Auffassung davon noch an anderer Stelle studieren.

Im Schatten einer prachtvollen Gruppe alter Silberweiden, vor dem stimmungsvollen Hintergrund der Kirche und der alten Deutschordensgebäude, steht an der Südseite von St. Elisabeth auf einem einfachen Sockel ein kräftig gehaltenes Sandsteinkreuz mit dem in Lebensgröße dargestellten Erlöser. Das tiefe Hängen in den Armen, das schräg nach vorn sinkende Haupt und die heftig bewegten Falten seines Lendentuchs geben der ganzen Gestalt ein barockes Gepräge, das lebhaft an die großen Kreuzigungsgruppen Backoffens erinnert. Der Kruzifix wird an seiner jetzigen Stelle wenig beachtet, trotzdem er nach mehr als einer Richtung Interesse verdient.

In der Behandlung des Körpers mischen sich manche Unverständlichkeiten mit stark naturalistischen Zügen: Im Gegensatz zu den Beinen, an denen sogar der Versuch gemacht ist, dem Verlauf der Adern zu folgen, fällt die schematische Behandlung des Oberkörpers auf, die rundliche Bauchpartie, die Einziehung in der Hüftlinie, das übermäßige Herausdrücken des Brustkorbs und vor allem die Ausdehnung der zwischen zwei riesigen, auf der hinteren Seite bereits an den Hüften ansetzenden Muskeln befindlichen Achselhöhlen. Auffallend wirken auch die an den Stellen der Nägelmale unförmig dick aufgeschwollenen Füße. Das alles charakterisiert sich als die kopistische Übertreibung einer vom Meister und ihren sonstigen Vorbildern stark abhängigen Gesellenhand. Dagegen zeigt das Haupt, soweit die starke Verwitterung noch erkennen läßt, schöne, edle Züge und die Behandlung des Lendentuchs läßt mit ihren sehr fein abgewogenen Schwingungen eine geschmackvoll ordnende Hand erkennen, eben, wenn wir das Ganze ins Auge fassen, die Art der Hand Juppes. Daß die Konzeption eines solchen Kruzifixus von den Gewohnheiten der Holztechnik inspiriert ist, lehrt ein Blick auf das schwingende Lendentuch und die lockere Aufhängung. Daraus können sich auch

gewisse Unsicherheiten in der Behandlung des Steinmaterials erklären; man wollte entweder durch die Verwendung so außerordentlich starker Muskelbänder unter den Armen das starke Reißen des schweren Körpers zum Ausdruck bringen – wohl das Wahrscheinlichere – oder man fürchtete, der Stein könne hier zu leicht brechen. Am richtigsten läßt sich wohl aus der ersten Ansicht der Schluß ziehen auf eine bereits im Entwurf oder in einem andern, wirklich ausgeführten Bilde des Meisters vorhanden gewesene absichtliche Hervorhebung der in solcher Lage gespannten Muskelpartien, die dann ein Kopist mißverständlicher und geschmackloser Weise ins Maßlose übertrieben hat.

Aber trotzdem fesselt das Ganze wieder in eigenartiger Weise das Auge und man fühlt, wie eben für die eigentliche Konzeption nur ein bedeutenderer Meister in Frage kommen konnte, wenn auch die Ausführung im Einzelnen von ungeschickter Hand erfolgte und hinter dem Entwurf zurückblieb. Dieser Meister kann kein anderer als Juppe gewesen sein. Leider läßt sich urkundlich seine Urheberschaft nicht sicher erweisen. Nur eine Nachricht scheint auf einen solchen Kruzifix hinzudeuten. Die Trappeneirechnung deutschen Ordens führt 1500 einen Posten auf: Item 2 pf. von dem crucifix zu molen und die doffeln vor der hern kirchhoiffs. Das würde ja auf die Polychromierung eines eben aufgestellten Steinbildes deuten, die vielleicht – mit gewissen Einschränkungen – auf unseren Kruzifixus zu beziehen wäre. Allerdings fehlen uns zu einer sicheren stilistischen Festlegung dieses Kreuzes auf das Jahr 1500 oder die Zeit kurz davor die unumgänglich notwendigen Zwischenglieder in Juppes gesichertem Werk, es muß also bei der Vermutung bleiben. Wir wissen ja auch nicht, ob der jetzige Platz der ursprüngliche war. Aber die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, da hier die Stelle des alten Kreuzwegs ist; die Stationstafeln, deren Befestigungsstellen am Mauerwerk des Südchors man noch sieht, sind bis auf eine verloren gegangen. Sie waren aus Ton und entstammten der gleichen Werkstatt wie die an der Dominikanerkirche in Treysa; da sich auch in Westfalen hin und wieder solche Tafeln finden[1]), fühlt man sich versucht, an einen Export von dorther zu denken. Den Abschluß des Ganzen hat jedenfalls ein Kalvarienberg gebildet, dessen Rest wir in dem Kruzifix vor uns haben dürften. Mit einer Datierung auf 1500 würde ja die Aufstellung des Kruzifixus auch noch unter dem Gesichtspunkt der eifrigen Tätigkeit Dietrichs von Cleen zu betrachten sein, der wir so viele Werke Ludwig Juppes verdanken.

Die Behandlung des Lendentuches mit seinen weichen, nebeneinander herlaufenden Faltenlinien erinnert in typischer Weise an Juppes Gewohnheiten, am deutlichsten sieht man das an dem großen Faltenohr, das das Lendentuch auf der rechten Seite bildet. Es ist ganz die gleiche Art der Behandlung, wie sie

[1]) Vgl. z. B. die beiden Tonreliefs aus Wiedenbrück, K.-D. Westfalen X. S. 87.

sich etwa an den Umschlägen des Mantels der Maria Salome im Katharinenaltar äußert. Leider ist der obere Teil des Kopfes und die Vorderseite des Gesichts zu stark abgewittert, um noch ein Urteil zu ermöglichen; aber auch das, was sich von der Behandlung der Augen und der Wangenfläche noch erkennen läßt, bestätigt den Eindruck. Allerdings hat hier Christus nicht mehr den kurz gehaltenen spitzen Bart, den er auf der Taufe im Johannesaltar zeigt. Er ist hier länger und die einzelnen Strähnen rollen sich an ihren Enden, aber in der Art der Behandlung ebenso wie der des reichen auf den Rücken zu fallenden Haupthaares zeigen sich deutlich seine Gewohnheiten.

Das flatternde Tuch mit der schrägen Bindung hat in ganz ähnlicher Weise auch der Kruzifixus im Calcarer Hochaltar, selbst der auffällige Faltenumschlag am rechten breiteren Ende fehlt nicht; dort finden wir auch die charakteristische Einziehung in den Hüften mit dem sehr kleinen, rundlich heraustretenden Bauch und die mächtig herausgedrückte Brustpartie mit den runden Endungen der freien Rippen unter der Haut, sowie die quer über das Sternum verlaufende gerade Linie. Auch das scheint auf einen von Meister Arnt herrührenden Typ zurückzugehen; ganz verwandte Eigenschaften zeigt der früher schon besprochene Christus im Grabe im nördlichen Seitenchor der Calcarer Nicolaikirche, nur daß Arnt an Kenntnis des Aktes beide überragt. Dort zeigt sich ebenfalls die Anschwellung der Füße um die Nägelmale herum, die in Marburg in so ungeschickter Weise übertrieben ist. Auch dies mag für Juppes Urheberschaft herangezogen werden, die Ausführung ist aber auf keinen Fall als eigenhändig anzusehen.

Auch größere Folgen von Stationsbildern wurden in der Juppeschen Werkstatt ausgeführt, darauf deutet ein unter den Trümmern der sog. Totenkirche in dem zwischen Marburg und Cassel gelegenen Städtchen Treysa erhaltener und dort wieder aufgestellter Rest eines solchen hin. Es ist ein mäßig großes, einfach aber kräftig durch eine viereckige Leiste gerahmtes und von einem vorspringenden dreieckigen Dach überfangenes Bild der Veronikaszene in der Kreuzschleppung[1]); leider auch in einem so zerstörten Zustand, daß man nur noch mühsam die Einzelheiten herauszuerkennen vermag.

Aus einem Tor, im rechten Gewände noch sichtbar, schreitet der Zug; voran in überragender Größe Christus, von einem Häscher mit spitzem Bart und spitzer Mütze gezogen, das schwere Kreuz auf der Schulter, von dem fast das ganze Relief in der Diagonale durchschnitten wird. Hinterher drängen die Begleiter und das Volk, Veronika zeigt ihr Tuch und rechts davon erscheint der Kopf Mariä. Auch hier klingt wieder ein im Calcarer Hochaltar verwendetes Motiv an: Über den Stamm des Kreuzes beugt sich von hinten ein Jude, den

[1]) Höhe 0,64 m, Breite 0,76 m.

Heiland ins Haupthaar packend und in roher Weise daran zerrend. Die Haltung Christi ist fast wörtlich herübergenommen; hier finden wir ihn auch mit dem längeren Bart dargestellt, den wir von dem eben besprochenen Kruzifixus her kennen. Die Hände Christi sind zu klein, die Stirn niedrig, Haar und Dornenkrone entsprechen dem Marburger Kruzifix. Der schlechte Erhaltungszustand ist schon darum besonders zu bedauern, als, soweit sich noch erkennen läßt, in diesem Falle das Gesicht auch besonders stark an die Calcarer Darstellung anklingt: Der leicht geöffnete Mund, die scharfen, eckigen Augenhöhlen und die heraustretenden Backenknochen zeigen sich hier wie dort. Ganz charakteristisch für Juppes Art ist auch wieder das große Faltenohr seines auf der Erde schleppenden Gewandes unter dem Kreuz; es ähnelt in vielem dem des Mantels der Maria aus der Marienkrönung oder auch dem von Christi Lendentuch an dem eben besprochenen Werke[1]). Auch sonst entspricht die Behandlung der langen Faltenpartien und besonders der sehr weich gebrochenen des Ärmels Christi mit der Einschnürung in der Hüfte seiner Art; auffallend wirken allerdings die Proportionen der Christusfigur im Vergleich zu den anderen: Der Kopf ist ebenso wie die Hände im Verhältnis zu klein.

Die Komposition der Szene ist sehr einfach, auf das Notwendigste beschränkt, aber wirkungsvoll. Der Grad der Zerstörung ist bei den anderen Figuren zu groß, um näher auf die einzelnen eingehen zu können. Jedoch genügt die etwas besser erhaltene Christusfigur wie die auffällige Übereinstimmung des Motivs mit dem Calcarer Hochaltar, um das Stück in Juppes Werkstatt zu verweisen. Es ist schwer, bei dem mangelhaften Erhaltungszustand der Arbeit eine gewisse Vermutung über die Entstehungszeit auszusprechen. Ganz fraglos macht sie einen altertümlicheren Eindruck als die meisten der andern von Juppe namhaft gemachten Arbeiten. Vor allem erinnern die viel zu kleinen und dünnen Finger und Hände Christi an die gleiche Tatsache im Wappenrelief des Schlosses, ebenso auch der Kopftyp; die spitzen Schuhe des Häschers und das damit zusammenhängende, ebenfalls an das große Wappenrelief gemahnende kräftige Auswärtsschreiten dürften die Vermutung auf eine frühe Herstellungszeit, gegen Ende des 15. Jahrhunderts bestätigen.

[1]) Man vergleiche daraufhin auch dasselbe Motiv an dem Mantel der vorderen Frau in der Predigtszene des Johannesaltars.

Kapitel 14.

Die letzten Arbeiten.

Schon im Eingang haben wir die letzte, urkundlich überlieferte größere Arbeit Ludwig Juppes erwähnt, den schlosstein mit den bilden und den schilden zu machen, verdingt vor $3^1/_2$ pfund, also seine Tätigkeit für den 1534 begonnenen Marktbrunnen, für den er ja auch als Formschneider gearbeitet hat. (Vgl. Kap. 8.) Von diesem Brunnen hat sich nichts erhalten und das angeführte Zitat aus der Marburger Baurechnung ist das einzige, was eine Vermutung über Aufbau und Aussehen des Ganzen gestattet. Aus der Fassung dieses Eintrags und ebenso daraus, daß Juppe ja auch die Formen zu den bleiernen Löwenköpfen am Brunnen herstellen mußte, könnte man wohl auf einen größeren, runden oder eckigen Kumpf schließen, in dessen Mitte sich eine Säule erhob, gekrönt mit einem Aufsatz, der Figuren und Wappenschilde in ähnlicher Weise vereinigte, wie wir das schon zweimal am Relief des Schlosses und der hl. Elisabeth am Rathaus beobachtet hatten. Die bleiernen Löwenköpfe mögen an den Seiten befestigt gewesen sein und als Wasserspeier gedient haben.

Wir wissen also nichts vom Spätstil Juppes, können besonders darüber nichts aussagen, wie sich in den letzten Jahren seines Lebens sein Verhältnis zur Renaissance gestaltet hat. Das letzte noch erhaltene Werk, das mit Sicherheit seiner Werkstatt zuzuweisen ist, liegt aber noch volle fünf Jahre vor dieser Arbeit für den Brunnen. Seine Erhaltung verdanken wir jedenfalls nur der sehr wenig beachteten Lage über der Tür der Deutschordensmühle in Marburg.

Es ist ein Hochrelief von kleinen Dimensionen, darstellend einen nackten wilden Mann als Wappenhalter, der auf zwei in den unteren Ecken befindliche Steine zwei einander zugeneigte Wappenschilde stützt, während das vorgesetzte rechte Bein sich zwischen diesen beiden gerade noch hervorschiebt. Dies Vorschieben des einen Beines, das Zurückstemmen des Oberkörpers erinnert lebhaft an die Haltung des linken Schildknappen auf dem Schloßrelief, ebenso die Behandlung des knochigen, ausgearbeiteten Gesichts mit der hart ansetzenden, im Bogen scharf herausspringenden Nase. Der in zwei lange Zöpfe geflochtene Bart gemahnt ebenso an die gleichmäßige Riefelung der sorgfältig frisierten Haarwülste der Höflinge dort, während die den Kopf wirr einrahmenden Haare hier den Eindruck

des wilden Mannes verstärken helfen müssen. Auch die kräftige Einrahmung durch eine Hohlkehle erinnert an das sonst bei Juppe Gewohnte.

Das Relief trägt doppelte Datierung, oben in der vertikalen Fortsetzung der Rahmenleiste ein Schriftband: AN̄O DM̄N̄ CCCCC° XXX°, in den unteren Ecken rechts und links die Zahlen 15 und 30 auf den Eckſteinen. Auch diese Trennung der Jahreszahl erinnert an die gleiche Erscheinung im Relief über dem Rathausportal.

Es liegt kein Grund vor, eine eigenhändige Arbeit in dem kleinen Wappenrelief zu sehen, dazu steht die Behandlung des Ganzen sowohl wie der Einzelheiten nicht hoch genug. Es wird eins jener Stücke sein, wie sie die Juppesche Werkstatt öfter für Marburg zu liefern hatte, wie sie in glänzenderer Ausführung in den beiden anderen Steinreliefs erhalten sind. Es scheint beinahe, als seien derartige Arbeiten eine Spezialität seiner Werkstatt gewesen, und sie mögen in der letzten Zeit seines Lebens, als nach der Einführung der Reformation eine Tätigkeit für vorwiegend kirchliche Zwecke aufhörte, auch seine Haupterwerbsquelle gewesen sein.

Von einer positiven Herübernahme der Renaissanceformen ist hier noch nichts zu spüren, das Relief zeigt den Meister durchaus in der schon früher angedeuteten Entwickelungsrichtung zu einem immer breiteren, malerischen Stil. Auch hier ist ein gewisses barockes Element stärker zu fühlen; es ist anzunehmen, daß der schon verhältnismäßig betagte Meister auch für die Folgezeit nicht von diesem Wege abgegangen sein wird.

Leider können wir die Reihe der Arbeiten Ludwig Juppes nicht so schließen, wie sie beginnt: Mit einer hochwertigen Arbeit, die die zwischen 1493, dem Datum des Schloßreliefs und der eben besprochenen Arbeit von 1530 liegende Entwickelung würdig abschließen könnte. Daß Marburg und seine Umgebung einst mit Arbeiten seiner Hand oder Werkstatt gefüllt gewesen, ist ohne weiteres anzunehmen, die vorliegende ist ein letzter Rest.

Nur noch an einer Stelle können wir Juppes Hand und Mitwirkung ahnen: An dem Kloster der Kugelherren in der Nähe des Kalbstores, in dessen Räumen jetzt das historische Seminar der Universität untergebracht ist. Da findet sich an einer Eckquader der Südseite sehr groß eingehauen die Jahreszahl 1491 in einer Zahlenform, wie wir sie vom Totenschild Wilhelms II. und vom Rathausrelief her kennen, und wenige Meter daneben die einfach, etwa so wie das kleinere Wappenrelief des Schlosses gerahmte Tafel mit einer leider weggemeißelten Kreuzigung: Der Kruzifixus zwischen Maria und Johannes. Darüber steht mit ähnlich geformten gotischen Minuskeln wie auf den Schriftbändern der beiden Metallgrabplatten in St. Elisabeth: Diß heisset das fraterhuß zcū lewēbach. Man kann es nicht mehr beweisen, daß Juppe der künstlerische Urheber dieser Kreuzigung gewesen, aber die Wahrscheinlichkeit spricht nach dem,

was wir schon früher über den Umfang seiner Werkstatt gesagt haben, sehr stark dafür. Es ist ja jetzt auf der Tafel nichts weiter mehr zu erkennen als die Flächengliederung durch den Kruzifixus und die zwei Personen, aber auch das läßt den Gedanken an Juppe aufkommen, nicht zum geringsten Teil gerade wegen der Anspruchslosigkeit und geschickten Verteilung der ganzen Komposition. An dem Ostgiebel des gleichen Hauses befindet sich das steinerne Zifferblatt einer Uhr, das ich aus den gleichen Gründen vermutungsweise der Juppeschen Werkstatt zuteilen möchte.

Kapitel 15.

Nachricht von einer Stiftung für das Kloster Flechtdorf; die Altäre zu Waldeck und Berich.

Wir hatten bisher in zwei Fällen nachweisen können, daß sich die Tätigkeit Juppes nicht nur auf Marburg und dessen nähere Umgebung beschränkte. Aber es gibt auch Anhaltspunkte, die über Frankenberg und Treysa hinaus auf eine Verbindung mit dem Waldeckischen Gebiet deuten. Ein Hinweis darauf findet sich im Catalogus abbatum des Klosters Flechtdorf, aus dem hervorgeht, daß der von 1507–1526 regierende Abt Jodokus Fybeling zwei Altäre, einen Dreieinigkeits- und einen Katharinenaltar errichtete, deren Aufsätze – tabulae sculptae – er in Marburg anfertigen ließ[1]). Daß bei einem solchen Auftrag in Marburg nur die Werkstatt Ludwig Juppes in Frage kommen konnte, hatten wir schon früher ausgeführt, es wird bestätigt durch den von W. Dersch schon in diesem Sinne verwandten Eintrag der Klosterrechnung von 1512–16: 1½ fl. magistro Lodewico de labore tabule[2]). Diese Rechnungen geben noch weiter einige Andeutungen; Juppe hat einen Reliquienschrein des hl. Landolin zu fertigen[3]) und erhält 1 fl. pro parvis ymaginibus, also wohl zum Altar gehörige Statuetten, außerdem liefert er auch die Flügelbilder[4]).

Es spielten sich damals im Kloster Flechtdorf ähnliche Vorgänge ab, wie wir sie schon beim deutschen Orden in Marburg um die gleiche Zeit und früher beobachten konnten, und wie sie sich auch sonst oft genug in andern Klöstern wiederholten: Am Vorabend der Reformation versucht ein energischer Abt, in letzter

[1]) Die Flechtdorfer Chronik des Priors Liborius Daniel aus Heiligenstadt, bearb. von Wilhelm Dersch. Veröffentl. d. hist. Kommission f. Hessen u. Waldeck VII 2, Marburg 1914, S. 307: Demum venerabilis domnus abbas duo nova altaria, unum sub titulo et honore sancte trinitatis et aliud pro honore sancte Catharine virginis in ipsa inferiori ecclesia erexit et ambo una cum summo altari in choro cum preciosis tabulis Margkburck pro centum florenis sculptis exornavit. Ad quorum tamen unam confratres sancte trinitatis triginta florenos apposuerunt, unde illud sancte trinitatis altare pro parrochiali et dicta fraternitate ordinatum et deputatum fuit.

[2]) Vgl. ebenda Anm. Nr. 125.

[3]) Ebenda: 5 fl. et 4 alb. pro scista sancti Landolini.

[4]) Ebenda: 5 β de ymaginibus pictis citra altare.

Stunde der – in Flechtdorf besonders schlimmen – Verkommenheit klösterlicher Zucht Einhalt zu gebieten, noch einmal religiöses Leben zu entfachen[1]). Wie Dietrich von Cleen in Marburg beginnt er damit, der Kirche eine neue künstlerische Ausstattung zu geben; vergleichen wir den Preis von 100 fl., den er für die neuen Schreine aufwendet, mit dem, was wir sonst als Honorar bei Juppe gefunden hatten, so können wir gewiß sein, daß die Altäre verhältnismäßig reich ausgestattet waren. Aber auch andere weiß er zu diesem Beginnen heranzuziehen, – auch darin ähnlich dem Marburger Komtur – wir hören weiter von der Stiftung einer neuen geschnitzten Kanzel durch den Priester Konrad Cypio von Corbach[2]). Doch scheint es, als sei er am wirklichen Ende nicht die Persönlichkeit gewesen, die ein solches Werk bis in die letzten Konsequenzen hinein hätte durchführen können, seine Bemühungen erwiesen sich als vergeblich und der Verfall des Klosters nahm seinen Fortgang[3]). Seine Kunstwerke haben das Schicksal so vieler anderer geteilt und sind unwiederbringlich verloren; ein unersetzlicher Verlust für die Kenntnis der hessischen Kunst in dieser Zeit.

Trotzdem sich also in Flechtdorf selbst nichts mehr erhalten hat, so war doch immerhin damit ein Fingerzeig gegeben, in welcher Richtung noch neues Material zu erwarten sei. Systematische Nachforschungen hatten Erfolg. Wenn sich auch die Hoffnung, die Flechtdorfer Altarwerke oder wenigstens Trümmer von ihnen an irgend einer anderen Stelle wieder aufzufinden, nicht erfüllte, so gelang es doch, im Waldeckischen Gebiet noch zwei Schreine festzustellen, die unzweifelhaft in engen Beziehungen zu Juppes Kunstweise stehen.

Sie befinden sich in den Kirchen von Waldeck (Dorf) und Berich, jetzt übertragen nach Neu-Berich.

Vorweg genommen sei der Waldecker Altar, da er sich in seinem Thema, einer Marienkrönung, mit dem Marburger Marienaltar berührt und seine Erhaltung vollständiger ist. Außerdem ist es bei ihm auch möglich, auf seinen Stifter mit einiger Wahrscheinlichkeit Schlüsse zu ziehen.

Es ist ein einfach gehaltener, rechteckiger Schrein von 1,10 m Höhe, 1,35 m Breite und 0,16 m Tiefe mit gemalten Flügeln. Im Corpus findet sich die Marienkrönung nach dem oben gekennzeichneten Schema, auf der Innenseite der Flügel links die Verkündigung, rechts die Anbetung der Könige. Bei geschlossenen Flügeln sieht man rechts einen heiligen Bischof mit St. Ursula (Pfeil), auf der

---

[1]) Vgl. Derschs Ausführungen ebenda S. 276/77.

[2]) a. a. O. S. 307. Er ist identisch mit dem Notar Konrad Klüppel zu Corbach, vgl. Beilage 1.

[3]) Vgl. Viktor Schultze, Waldeckische Reformationsgesch., Leipz. 1903, S. 48: „Sein Kunstbetrieb galt nur der glanzvollen Ausstattung der Flechtdorfer Kirche und hängt mit seinen Bemühungen zusammen, das Kloster überhaupt zu heben."

linken Seite den Kruzifixus auf der Höhe einer schmalen Treppe, auf deren Stufen nebeneinandergereiht links die klugen, rechts die törichten Jungfrauen stehen, während von unten der geöffnete Höllenrachen heraufgiert. Die Bekrönung des Ganzen bildet ein Kruzifixus, offenbar von der gleichen Hand und ursprünglich dazu gehörig, mit den Evangelistensymbolen in den Dreipässen an den Kreuzesenden.

Das Ganze hat trotz vielen Beschädigungen den Vorzug, gänzlich unrestauriert geblieben zu sein, und vor allen Dingen in Bezug auf Polychromierung und Behandlung der Extremitäten ein sicheres Urteil zu erlauben.

Die Flügelbilder geben einen Hinweis auf den vermutlichen Stifter des Altarwerkes. In der linken unteren Ecke der Verkündigungsszene kniet nämlich eine Nonne in Zisterzienser Tracht mit weißem Mantel und schwarzem Skapulier vor einem Wappen, das ein laufendes weißes Huhn in rotem Felde zeigt; im Helmkleinod taucht dann das weiße Huhn noch einmal zwischen zwei Büffelhörnern auf. Es ist das Wappen der in diesen Gegenden ansässigen Familie der Huhn von Ellershausen[1]), der unter anderem zeitweise auch der zwischen Corbach und Frankenberg gelegene Hessenstein gehörte[2]). Eine Angehörige dieses Geschlechts, Margarethe mit Namen, wird als Mater in dem nahe bei Waldeck gelegenen Zisterzienser Nonnenkloster Berich in einer mit dem 29. Mai 1497 datierten Urkunde erwähnt. Sie erhält darin eine Abfindung aus dem Nachlaß ihrer Eltern in Gestalt einer Leibrente durch ihren Bruder Dietrich und seine Frau Juliana. Ihr Vater war Hermann Huhn von Ellershausen, ihre Mutter Katharina eine geborene von Oerße. Da in den Urkunden der übrigen Frauenklöster Waldecks keine weitere Angehörige dieses Geschlechts um diese Zeit erwähnt wird, dürfen wir mit Recht diese Margarethe als Stifterin ansehen.

Eine andere Frage ist die, ob das Retabel wohl auch für die Kirche von Waldeck von vornherein gestiftet war. Doch auch dafür gibt es gewisse Anhaltspunkte. Das Thema der Marienkrönung ist typisch für einen Marienaltar, und für die Waldecker Kirche ist die Stiftung eines solchen für das Jahr 1483 bezeugt. In einer mit dem 15. August dieses Jahres datierten Urkunde, erhalten in zwei textlich verschiedenen Ausfertigungen, einer lateinischen und einer deutschen sowie einer gleichzeitigen Kopie, gründet und stattet aus Graf Philipp von Waldeck im Verein mit Heinrich von Immenhausen und einem Johann Fiole dem älteren einen solchen Altar zu Waldeck in ecclesia sua in dextera parte situm[3]). Aus einer weiteren Urkunde vom 18. Mai 1512 erfahren

[1]) Vgl. Siebmachers Wappenbuch, Nürnberg 1734, S. 134.

[2]) Nach gütiger Mitteilung von Herrn Archivar Dr. Knetsch in Marburg.

[3]) Fürstl. Waldeckisches Arch., Urkunden Nr. 4144, 4145, 4146. Vgl. Nr. 4144; 1483, Aug. 15: Wir Philips grave zo Waldecken thun kund und bekennen etc. .... zu behoff dotirunge und fundacionen des nuwen altars unsir liebin frowen, gelegin in der pharkirchin

wir, daß der Fritzlarer Offizial Johannes Plen als Altarist durch Philipp von Waldeck präsentiert ist[1]). Seinem Stile nach gehört nun das Retabel in die Zeit etwa von da an bis 1520. Der Gedanke liegt nahe, daß der neue Altarist sich große Mühe gegeben habe, seinem Altar einen würdigen Schmuck zu geben, und die im nahe gelegenen Berich incorporierte Margarethe von Huhn, die ja einem im Fürstentum begüterten Geschlecht angehörte und vielleicht auch zu Waldeck besondere Beziehungen hatte, zur Stiftung eines solchen bestimmt hat.

Die Technik der Polychromie im Schrein ist die gleiche wie bei den Marburger Altären und die auch sonst allgemein übliche: Bei den Köpfen und sonstigen Extremitäten wird die Farbe direkt auf das Holz aufgetragen, bei den Gewändern etc. Kreidegrund mit Leinen, darauf erst die Farbe. Gott Vaters Mantel und Mariä Unterkleid sind grün gehalten, während sonst alles vergoldet ist. Nur noch die Innenfläche vom zurückgeschlagenen Mantel Gott Vaters ist versilbert und schwarz punktiert, ebenso tritt eine Versilberung an der umgeschlagenen Innenseite seines linken Ärmels zu Tage. Über das Gold vom Oberkleid Gott Vaters ist außerdem noch eine Musterung in schwarzer Farbe gebreitet. Als Hintergrund des Schreins dient einfacher Goldgrund mit eingepreßten Mustern, nur am oberen Rande ist noch der Rest eines Maßwerks zu bemerken, ebenso deutet die Ausbleichung der roten Farbe, sowie die Dübellöcher an der Decke an, daß sich über den Figuren einst drei Baldachine befanden, von denen der mittlere über der Jungfrau etwas reicher und größer war. Die Bank, auf der die drei Figuren sitzen, ist in ganz einfachen Formen gehalten, der Sitz nur durch eine Schraffierung mit schwarzer Farbe angedeutet. An Qualität steht die Arbeit nicht auf der Höhe der Marburger Werke, ist aber trotz manchen Mängeln, besonders in den roher und unsicherer behandelten eckigen

---

zo Waldeck, zo wilcher losunge wir uszgelacht haben seszczig und sess goltgulden Henrich von Ymenhusen unszer heymlicher und liver getruer seszundzwenczig und Johan Viole der elter driszig und drie der selbigen gulden, und wir alle semptlich dar bie angesehin die vergencklicheyt disser wercke, die sicherheyt des todes und die unwissenheit der stunde, darinne uns got almechtig von dissem jamertail eyschinde ist, und darumb zo troste, heyle und salikeit unsir selenn unsir vorauldern seligin und alle unsir geslechte nakomelinge zo eynem ewigen testamenten den gemelten nuwen altar unsir liebin frowen mit sollichin tzwentzig motten fruchte jerlicher teinse inhalt der vorschribunge obgemelt mildiglich dotiret und begifftiget, dotiren und begifftigen den altar darmidde in und mit crafft diesses brieffs zu gebruchunge eynes irlichen besieczers und regirers des gemelten altars darumb und enckegin alle wochen vier misse ewiglich sollin gehalden werden nach vormeldunge der fundacien etc..... Aus der lateinischen Stiftungsurkunde geht der Name des damaligen Waldecker Plebans hervor, ebenso die Heiligen, denen außer der Maria der Altar noch geweiht war: Cum consensu et voluntate domini Ludewici dicti Worm plebani in Waldeck, capellam nostri devoti altare sancte Marie virginis, Mathei apostuli, Martini, Ciriaci, Dorothee.

[1]) Fürstl. Waldeckisches Archiv, Urkunden Nr. 4148.

Gewändern von gutem Geschmack in der Gesamtwirkung bei starker Beschränkung der Mittel.

In erster Linie werden wir natürlich zum Vergleich den Marienaltar heranziehen müssen, aber gleichzeitig finden, daß sich auch mit den übrigen Werken Juppes gewisse Übereinstimmungen ergeben.

Im Aufbau des Ganzen entspricht die Waldecker Marienkrönung der Marburger Gruppe, nur daß das länglich rechteckige Format des Schreins eine größere Breite der Komposition erforderte. Demgemäß sind die Figuren weiter auseinandergezogen. Um das auszugleichen und die Verbindung mit der Mittelfigur wieder herzustellen, sind die Figuren Gott Vaters und Christi stärker kontrapostiert, Kopf und Oberkörper mehr nach vorn, die Unterkörper mehr nach innen gewendet. Das hat allerdings zur Folge, daß jetzt die Arme der beiden Figuren, die über Maria die Krone halten, unnatürlich lang gezogen erscheinen. Aber gerade in diesem Motiv zeigt sich die gegenseitige Abhängigkeit sehr deutlich, und zwar nicht in der Bewegung allein, sondern auch in der Behandlung der Mantelüberschläge; vor allem bei Gott Vater in der des Ärmels. Mit dem Marburger Stück verglichen, scheinen diese Mantelteile, die von der Schulter herabfallen und über den erhobenen Oberarm hängen, hier vertauscht, bei Gott Vater der kleinere, bei Christus der größere. Große Ähnlichkeiten finden sich auch in der Art, wie auf der hinteren Seite der Mantel wieder zurückfällt. Überhaupt ist es auffallend, daß immer ganz ähnliche Elemente der Betonung in rhythmischer Hinsicht sich wiederholen, ohne daß eine wirkliche Gleichheit der Motive zu konstatieren wäre.

Man betrachte daraufhin die Figur der Maria hier und in Marburg. Sie zeigt in den Bewegungsmotiven des Körpers, in den Faltenkombinationen viele Abweichungen. Im Typ dagegen hat sie viel Ähnlichkeit, die meiste aber in der Behandlung des Haares. In Marburg ein Zug von Hoheit, hier nur Lieblichkeit. Diese Waldecker Maria ist wirklich ein ganz besonders holdseliges Wesen, ihre nächsten Verwandten hat sie an dem Köpfchen der Maria vom Katharinenaltar und dem der Salome aus dem Altar St. Johannis, auch die Wehrshäuser Madonna mag einen solchen Typ gehabt haben; ich möchte beinahe glauben, daß, nach den Resten zu urteilen, der Typ der Wehrshäuser Madonna die Mitte gehalten hat zwischen den beiden Marienköpfen aus den Krönungen in Marburg und Waldeck. Charakteristisch ist auch hier neben der Behandlung der Einzelheiten des Gesichts, besonders der Augen mit den hochgesetzten Brauen und der hohen kahlen Stirn die weit und kräftig aus dem Gesicht hervorspringende Nase, ein Zug, den ja schon gelegentlich Vöge als überhaupt charakteristisch für die Marburger Altarfiguren hervorgehoben hat[1]). Aber nun weiter: Die Stellung

[1]) Vgl. seine Charakteristik des hessischen (?) predellenartigen Altars im Berliner Museum. Beschreib. d. christl. Bildwerke, Bd. IV, Berlin 1910, S. 143 Nr. 298. Vgl. darüber auch das im Schlußwort Gesagte.

der Maria ist gegen Marburg verändert; während sich dort der Körper mehr Gott Vater zuwendet, auch der auf die Menge herabblickende Kopf ganz leise diese Wendung mitmacht, erscheint sie hier in umgekehrter Bewegungsrichtung knieend. Aus der deutlichen Gebärde des Segnens in Marburg – das drückt sich ja auch in der Kopfhaltung aus – wird hier ein verklärtes Beten, ganz zusammenstimmend mit dem lieblichen Ausdruck des Kopfes. Mit der Behandlung des Mantels verhält es sich ähnlich: Auch hier können wir in der Veränderung des Motivs vom Segnen zum Beten viele Umbildungen finden. Es entspricht sich ungefähr, wie von der Schulter herab der Mantel über den linken Ärmel Marias fällt, sich leicht ausbauscht und unten nachher energisch der Zipfel in einem großen Stück umschlägt; sind aber die Hände segnend ausgebreitet, so kann natürlich der Mantel nicht mehr, wie es in Waldeck noch der Fall ist, von der rechten Seite her über den linken Arm gelegt werden.

Allerdings müssen wir in der Behandlung der Faltenzüge auch abweichende Bildungen konstatieren. So sehr sich bei ihrer ruhig verlaufenden Gesamterscheinung Erinnerungen an Juppe einstellen, sie sind doch roher, im Einzelnen schärfer gebrochen. Aber trotzdem sich in dem Ganzen deutlich eine andere Hand und eine andere künstlerische Persönlichkeit kund tut, tauchen überall Anklänge und Erinnerungen auf; so in der Art, wie der Mantel links unten eine tiefe Schattenfläche bildet, wie er dann etwa in der Gegend der Kniee mit der Ecke umbiegt und undulierende Falten bildet, die durch das gerade Herabhängen des übrigen Teils von oben ermöglicht werden. Wir erkennen auch in natürlich etwas verzogener und vereinfachterer Form das große Faltenauge wieder, das sich unter dem linken Ärmel der Maria in Marburg gebildet hat.

Die Figur, die sich, was die Behandlung des Oberkörpers und des Kopfes anlangt, noch am meisten ihrer Marburger Verwandten nähert, ist der Gott Vater. Im Typ des Gesichtes sind die Beziehungen zum Marburger Herrgott ziemlich nahe, sie haben gemeinsam die etwas zurückfliehende, breite Stirn, die große, weit herausspringende Nase mit dem scharfen Rücken, nur erscheint hier das Gesicht noch faltiger, älter, sorgenvoller. In gewissen Teilen stimmt es mit dem des Joachim vom Katharinenaltar überein, gemeinsam haben sie die scharfe Falte unter dem Jochbein, die sich von da ab bis unter die Augengegend zieht. Verwandte Züge in der Behandlung der Wangenflächen zeigt auch der oben charakterisierte alte Mann im linken Feld des Elisabethenaltars. Die Grunddisposition von Bart und Haupthaar ist dieselbe, nur daß der für Waldeck tätige Künstler die einzelnen Strähnen des Haares ringelt. Am abweichendsten ist aber sowohl bei ihm wie am Christus die Behandlung der Falten des Mantels auf der Vorderseite, sie sind viel zügiger, derber, lassen die ruhigen, gerundeten Flächen Juppes vermissen, trotzdem auch da überall gewisse Anklänge an Juppesche Vorlagen zu spüren sind.

Befremdend wirkt trotz vielen Ähnlichkeiten die Figur Christi: Entsprechend der Gott Vaters ist auch sie durch ein stärkeres Zurückschlagen des Mantels über die rechte Schulter und ein längeres Vorziehen des rechten Armes, ebenso durch eine größere Lebendigkeit in der zügigen Draperie des Mantels dem etwas in die Breite gezogenen Sitzmotiv angepaßt, stärker bewegt. Die Brust mit dem Wundmal tritt nun freier hervor, jedoch stimmt sie in der Behandlung, dem Hochziehen des Brustkorbes, dem starken Einziehen des Bauches mit ihrem Marburger Gegenstück überein. Charakteristisch ist auch sonst die Behandlung der nackten Teile: Die Füße, die ganz ähnlich wie in Marburg gestellt sind, zeigen um das Wundmal herum ganz dieselben charakteristischen Anschwellungen, die wir schon am Kruzifixus bei St. Elisabeth kennen gelernt haben. Neben diese übereinstimmenden Züge tritt das Befremdende, der Kopf und die hier beinahe noch stärkeren Veränderungen in der Gewandbehandlung. Eben dieser Kopf hat wenig genug gemein mit den Christusköpfen, die wir sonst bei Juppe kennen gelernt haben, nichts mit dem hageren Typ aus dem Marienaltar, und ebensowenig mit dem des Kruzifixus an der Elisabethkirche. Er gemahnt in seiner starren, wenig belebten Idealisierung vielmehr an den, der aus der niederländischen Malerei in einer Formel, deren endgültige Festlegung durch Memling bewirkt erscheint[1]), besonders in die Malerei dieser Epoche fast ausschließlich eingedrungen ist, während im allgemeinen die Plastik einen energischeren, der ja auch plastisch mehr Möglichkeiten bot, beibehielt. Hier wirkt er jedenfalls wie eine direkte Herübernahme aus der Malerei, und es scheint so, als habe sich der Bildschnitzer durch die reichere Behandlung des Haares schadlos halten wollen[2]).

Besonders interessiert haben den Meister des Waldecker Altars die Hände. Gut beobachtet ist die lässige Art, mit der Gott Vater die Weltkugel umspannt, jeder einzelne Finger wird in der durch seine physische Beschaffenheit bedingten Haltung in solcher Lage charakterisiert; sehr deutlich sieht man das am Gold- und kleinen Finger. Zarter sind Mariens Hände. Im Gegensatz zu Juppes

---

[1]) Besonders charakteristisch findet er sich auf dem Auferstehungsbild im Louvre, auch bei dem segnenden Christus in Antwerpen, am deutlichsten wohl auf dem Rundbild mit dem segnenden Christus in der Sammlung Kaufmann in Berlin. Daß bei den Nachfolgern und Kopisten diese Züge in starker Übertreibung auftreten, wundert nicht. Der Typ an sich ist natürlich schon älter und läßt sich noch weiter zurückverfolgen, jedoch hat er, wie mir scheint, späterhin am stärksten in der von Memling geschaffenen Formulierung gewirkt.

[2]) Ein abschließendes Urteil über den Kruzifixus, der den ganzen Altar bekrönt, zu gewinnen, war fast ebenso unmöglich wie die Erlangung einer brauchbaren photographischen Aufnahme. Dem Augenschein nach ist er in derselben Zeit entstanden und von vornherein zur Bekrönung des Ganzen bestimmt gewesen. Vieles in der Haltung und Behandlung des Körpers, besonders der dem Marburger Kruzifixus sehr nahestehende Gesichtstyp und die Haarbehandlung erinnert an Juppes Art. Das Lendentuch ist allerdings im Gegensatz zu diesem einfach geknotet. Die Enden hängen auf der linken Seite, vom Beschauer gesehen, herab.

Arbeiten erscheint die ganze Hand weicher behandelt, die Finger, bei denen die Gelenke ähnlich betont sind, mehr nach den Spitzen zu verjüngt, die Knochen nicht so deutlich auf dem Handrücken fortgesetzt. Die Feinheit der Beobachtung zeigt sich besonders in der Behandlung des Daumens mit seiner seitlichen Art des Greifens.

Alles das, was wir bisher an diesem Altarwerk beobachtet haben, die starken Anklänge an Juppe wie die Abweichungen von seiner Art lassen den Schluß zu, daß das Werk wohl kaum noch in des Meisters Werkstatt selbst entstanden sein dürfte, daß aber sein Urheber von ihm zum mindesten sehr starke Beeinflussungen erfahren und jedenfalls längere Zeit in seiner Werkstatt gearbeitet hat. Vielleicht war er selbst Waldecker, und die Flechtdorfer Bestellung, sowie das damit zu Tage tretende Bedürfnis nach Schnitzaltären im Umkreis der waldeckischen Kirchen hat ihn bestimmt, dort eine eigene Werkstatt zu gründen, von welcher aus er die Kirchen jenes Gebietes mit Schnitzaltären versorgte. Es ist auch nicht zu leugnen, daß er trotz der deutlichen Beeinflussung durch Juppe sehr selbständige Züge entwickelt hat, vielleicht deutet die etwas kräftigere, eckige Faltenbildungen bevorzugende Art seiner Gewandbehandlung auf gewisse Beziehungen zu dem benachbarten Westfalen. Wir werden das in dem gleich zu besprechenden Bericher Altar in noch bestimmterem Maße feststellen können. Daß die Waldecker Marienkrönung nicht direkt auf den Marburger Marienaltar zurückzuführen ist, liegt auf der Hand; sie haben wohl aber beide eine verloren gegangene Wurzel, und mögen beide auf ein in Juppes Werkstatt vorhandenes Schema zurückgehen.

Auch die Flügelbilder geben zu diesem Gedanken Anlaß. Sie sind wohl kaum in Marburg selbst entstanden, stimmen jedenfalls mit keinem der hier noch erhaltenen Reste überein. Sie machen im Gegensatz zum Schrein, den wir auf Grund seiner eben besprochenen stilistischen Merkmale in die Zeit zwischen 1510 und 1520, wie schon bemerkt, setzen können[1]), einen ziemlich rückständigen Eindruck.

Leider war es nicht möglich, den andern aus Berich stammenden, jetzt in Neu-Berich befindlichen Altar genauer zu untersuchen, da er bis zur Vollendung der neuen Kirche, für die man pietätvoller Weise auch die architektonisch wichtigen Stücke wie Portale etc. übertragen hat, nebst dem übrigen Inventar in dem engen Spritzenhause untergebracht ist, sodaß auch nur unzulängliche Photographien von der Seite her möglich waren. Die herabgenommenen und verpackten Flügel konnte ich überhaupt nicht sehen.

Es sind heute noch drei Einzelfiguren in einem mächtigen, nicht ursprüng-

[1]) Wir erinnern uns, daß die Flechtdorfer Arbeiten in der Zeit zwischen 1512 und 1516 entstanden sind. Vgl. oben S. 180.

lich dazu gehörigen Schrein, der Rest eines umfangreichen Altarwerks. In der Mitte steht die Madonna, eine anziehende jungfräuliche Erscheinung, mit unbekleidetem Kinde, beide mit Rosen in den Händen, links davon Katharina mit Krone und Schwert, rechts eine ebenfalls gekrönte Heilige mit einem Buch, unter deren Fuß sich ein breitmäuliger Drache windet; vielleicht eine Margaretha; in der freien, zum Zufassen gekrümmten Hand mag ein Kreuzesstab zu ergänzen sein[1]).

Was über die Qualität des Waldecker Werkes gesagt ist, gilt auch für diesen Schrein: Sie stehen auf gleicher Stufe. Allerdings ist in Berich die Polychromie ungeschickt und hart erneuert, die reiche Vergoldung überdeckt; jedoch sind unter dem modernen Anstrich hin und wieder die alten Farben zu erkennen.

Ansatzstellen zu einer Krone für die Maria sind nicht vorhanden, wohl aber zeigen sich in regelmäßigen Abständen Bohrungen am oberen Miedersaum, die zum Einsetzen von Glasflüssen oder ähnlichem gedient haben mögen.

Auf die Beziehungen zum Waldecker Altar ist schon hingewiesen worden; im Hinblick auf Juppe werden wir auch im Einzelnen ähnliche charakteristische Übereinstimmungen und Unterschiede finden, die einen Schluß in ganz bestimmter Richtung zulassen.

Auffallend sind die Ähnlichkeiten im Antlitz des Kindes mit dem Kind der Wehrshäuser Madonna; bei beiden das rundliche Kinn und der breite, im Lächeln nach oben gezogene Mund. Auch die Fettfalte am Halse fehlt nicht, ebenso ähnelt das Näschen mit seinen breiten Flügeln. Die Augen stimmen im Einzelnen mit ihren scharf betonten schmalen Lidern überein, ebenso die einzelnen Haarlocken. Aber von da ab zeigen sich Verschiedenheiten: Die Kopfform ist anders, breiter, besonders nach dem Hinterkopf zu, die Stirn niedriger, das Ohr mit dem unverhältnismäßig großen Ohrläppchen tiefer angesetzt. Auch die völlige Nacktheit des Kindes, das in Marburg wenigstens noch ein offenes Hemdchen an hat, ist nicht ganz ohne Bedeutung, ebenso wie dessen verändertes Sitzmotiv. Ein völlig nacktes Kind kommt in Juppes Werk, soweit es wenigstens bis jetzt nachzuweisen ist, nicht vor. Ganz bekleidet ist der kleine Jesus auf dem Schoße der Mutter Anna im Katharinenaltar, ebenso wie die übrigen Kinder, und bei der Madonna aus Wehrshausen sprechen gerade die Faltenmotive des Hemdchens trotz der Öffnung auf der vorderen Seite in dem gesamten Eindruck sehr stark mit. In den Niederlanden, Nordfrankreich und, was für uns besonders ins Gewicht fällt, am Niederrhein ist das bekleidete Kind zwar nicht das Gewöhnliche, kommt aber sehr oft vor, häufiger jedenfalls als in Süddeutschland. Juppes Behandlung des Themas schließt sich durchaus daran. Dagegen herrscht bereits

[1]) Maße: Die Madonna 1,08 m, die beiden anderen je 0,95 m.

im Nachbarland Westfalen das unbekleidete Kind vor. Dazu kommt noch ein anderes, schon bei dem Waldecker Altar beobachtetes Moment; nämlich die trotz allen sonstigen Beziehungen zu Juppe größere Tiefe und Schwere der Faltenbehandlung, ebenso die scharfgratigere Führung derselben. Auch das läßt auf irgendwelche Einflüsse aus dem benachbarten Westfalen schließen. Eine Durchsicht der Inventarbände überzeugt leicht davon. Nehmen wir die etwas schwerfälligere, nicht so weiche und flüssige Art dazu, wie sich die Mantelfalten unter dem Kinde auf der Vorderseite bauschen, und vergleichen dies mit einer Anzahl westfälischer Madonnen, so findet dieser Eindruck seine Bestätigung [1]). Da nun aber auf der anderen Seite doch wieder die Verwandtschaft mit Arbeiten der Juppeschen Werkstatt so groß ist, daß man unbedingt irgend einen Zusammenhang mit der Marburger Werkstatt annehmen muß, so führt das zwingend auf die Vermutung, Juppe habe in seiner großen Werkstatt auch gelegentlich eine Reihe von relativ selbständigen Bildschnitzern beschäftigt, — einen davon, Johann, haben wir ja urkundlich fassen können — die später eigene Werkstätten an anderen Plätzen, vermutlich in ihrer Heimat eröffneten.

Für die eben charakterisierte Art der Faltenbehandlung finden sich allerdings gewisse Motive auch in Juppes Werk wieder; ich verweise nur auf das unregelmäßige Gewoge, welches an entsprechender Stelle der Mäntel der Katharina vom gleichnamigen Altar bewirkt; nur ist in Neu-Berich alles vergröbert.

Das aber, was auf den ersten Blick hier ebenso wie in Waldeck den Gedanken an einen Zusammenhang mit Marburg nahelegt, ist wieder der Kopf der Madonna. Er stimmt auch in allem mit dem der Maria in Waldeck überein. Das geht bis in die Einzelheiten, besonders in der Behandlung des Haares. Es ist gar kein Zweifel, daß die gleiche Hand diese Köpfe geschaffen hat. Auf die nahen Marburger Verwandten dieses Typs ist dort schon hingewiesen worden; es sind vor allem die Salome und die niedliche Maria des Katharinenaltars, nur daß bei dieser die Wangenfläche zwischen Nasenansatz und Auge etwas größer ist. Besonders die Behandlung von Auge und Nase entspricht bei der Salome, während Mundpartie und Kinn mehr von der erwähnten kleinen Maria

---

[1]) Die Gewandmotive der hauptsächlich in Westfalen vorkommenden Madonnenfiguren sind reicher, brüchiger, aber auch zackiger, und zeigen das Bestreben, in die Breite zu gehen. Das Kind ist meistens nackt wie schon angeführt. Kleiner Mund, sehr volle Wangen, wie überhaupt das Ganze voller ist, der Ausdruck aber meist süßlicher. Die Perlensäume unten am Gewand fehlen fast vollständig, häufiger sind sie an den oberen Säumen. In der Haarbehandlung ein größerer Reichtum, mehr Frisur, aber stärker zum Manierismus neigend; als Beispiele seien aus den K.-D. Westfalen angeführt Bd. 2 Taf. 3 und Taf. 36/37 (Dortmund), Bd. 5 Taf. 25 (Offer, gen. Ruhr, Rittergut von Zur Mühlen), Bd. 5 Taf. 70 (Kinderhaus), Bd. 6 Taf. 41 (Liesborn) usw.

haben. Jedenfalls ist auch hier wieder wie bei der Waldecker Maria ein besonderes Charakteristikum die zarte Lieblichkeit.

Das tiefere und zackigere Herausarbeiten ist auf die schon charakterisierte besondere Weise des Meisters zu schieben. Daneben hat aber die Art, wie von der Seite gesehen der Mantel über den linken Arm in langen, hin und wieder durch schräge Querstriche unterbrochenen Falten herunterhängt, ihr getreues Ebenbild in der entsprechenden Seitenansicht der Wehrshäuser Figur. Die Mondsichel unter den Füßen der Madonna zeigt ein prachtvolles, in energischen Schnitten gearbeitetes Antlitz von ausgeprägt Juppescher Eigenart. Erwähnt sei noch, daß die Basen der Figuren mit einem rautenartigen Muster belegt sind, das lebhaft erinnert an die Grasflächen in den für Juppe so charakteristischen landschaftlichen Hintergründen.

Ungefähr das gleiche wäre über die beiden anderen Figuren zu sagen, sie entsprechen in vielem der Madonna, besonders nahe steht ihr auch in der Lieblichkeit des Ausdrucks die Katharina. Die schwächste Leistung ist die Margarethe: Ihr Gesicht, obwohl im Typ sehr ähnlich der Maria, zeigt einen merkwürdig alten, verdrossenen Ausdruck, die Behandlung des Ganzen ist roher, die Hände viel zu klein. Es ist bedauerlich, daß im Marburger Georgs- und Martinsaltar der Drache seinen Kopf verloren hat; so fehlt heute ein wichtiges Vergleichsobjekt, denn dieser Drache, der seinen breitmäuligen Kopf zur Heiligen hinaufwendet, ist an sich ein ganz gut gearbeitetes Stück. Die Hände der Figuren zeigen dieselben Eigentümlichkeiten wie die der Waldecker Marienkrönung.

Wenn nur ein vereinzeltes Werk dieser Gattung auf Waldeckischem Gebiet vorhanden wäre, so könnte man ja immerhin noch an eine in Marburg ausgeführte Werkstattarbeit von der Hand eines ähnlich wie der erwähnte Johan bildtschnitzer selbständigen Gehilfen denken. Die Tatsache aber, daß sich hier in räumlich so geringer Entfernung zwei gleichartige Werke finden, gibt neben dem stilistischen Befund einen weiteren Beweis für die Existenz einer zwar noch unter Juppes Einfluß stehenden, aber selbständigen, vermutlich im Waldeckischen Lande selbst, vielleicht in Corbach existierenden Werkstatt.

Die Grafschaft Waldeck scheint um diese Zeit hauptsächlich von zwei bestimmten Werkstätten aus mit Schnitzaltären versorgt gewesen zu sein; denn von den fünf dort noch in relativer Vollständigkeit erhaltenen Schreinen gehören der Waldecker und Bericher der Hand des Ludwig Juppe sehr nahestehenden Meisters an, während die in Braunau und Kleinern – beide Orte in unmittelbarer Nähe Wildungens gelegen – sowie der in Cülte bei Volkmarsen aus einer bestimmten anderen Werkstatt hervorgegangen sind, die ich vermutungsweise in der im Eingang erwähnten Werkstatt der Franziskaner zu Meitterdorf erkennen

möchte [1]). Vergleicht man nämlich die Anlage des Cülter Altars mit dem, was in der von uns als Beilage abgedruckten Urkunde für die Schreinfüllung erfordert wird, nämlich eine Dreiteilung, in welcher eine figurenreiche, reliefierte Mittelszene von zwei in gleich hohe Nischen gestellten großen Heiligenfiguren flankiert wird, ebenso die vierfache Teilung der Flügel, so fällt die völlig damit übereinstimmende Anlage dieses Altars auf; es scheint hier ein in Meitterdorf speziell heimisches Kompositionsschema vorzuliegen. Zudem finden sich weder in Westfalen noch in Hessen ähnliche Altäre, sodaß auch hierin unsere Vermutung einen gewissen Boden findet. Doch würde es zu weit führen, dies ausführlicher hier zu untersuchen, es muß einer Spezialarbeit vorbehalten bleiben. Es mag hier vorläufig nur darauf hingewiesen sein, da es nicht unwichtig erscheint für die Beurteilung der Tatsache, ob und wieweit eine von Juppe ausgehende schulmäßige Entwickelung in Hessen und den angrenzenden Gebieten festzustellen ist

[1]) Vgl. Beilage Nr. 2 und S. 23/24.

Schlußwort.

Ludwig Juppe wirkte in und von einer Stadt aus, die als Kunstzentrum nicht mit den großen Nachbarn, mit Frankfurt etwa oder Mainz, zu vergleichen ist. Hier waren außer ihm der wirklichen Künstler wenige, er ohne Zweifel der bedeutendste von allen.

Dieser Isoliertheit aber inmitten einer an ständiger Anregung nicht allzu reichen Umgebung ist wohl nicht zum kleinsten Teile seine merkwürdige und konsequente Entwickelung zu einem breiten malerischen Stil, ein gewisses Abseitsstehen, die ausgeprägte Eigenart, die seine Werke immer leicht unter anderen herauserkennen läßt, zuzuschreiben. Gerade hier, in äußerlich beschränkterem Kreise, unter weniger komplizierten Bedingungen, war es so möglich, auch in unserem Meister einen Teil der treibenden künstlerischen Kräfte des Zeitalters wahrzunehmen, den Versuch zu machen, die Darlegung der allgemeinen Bedingungen enger mit den lokalen zu verknüpfen.

Die künstlerische Verbindung Ludwig Juppes mit dem Niederrhein, speziell mit Calcar, ist eng; seine eigene künstlerische Entwickelung geht etwa parallel neben der dortigen einher. Bereits in seiner frühesten Arbeit, dem noch in schmaleren gotischen Formen gehaltenen Schloßrelief von 1493, sind diese Beziehungen zu spüren; Werk für Werk konnten wir innige Zusammenhänge verfolgen, ja sogar den Zeitpunkt des Einströmens neuer, frischer Motive aus dieser Quelle festlegen, nämlich die Reise von 1492–95 und die dabei erfolgte Bekanntschaft mit dem eben aufgestellten Calcarer Marienaltar, dann fortlaufend weitere enge Zusammenhänge mit den Meistern des dortigen Hochaltars.

Mit der Marburger Umgebung, mit der Tatsache, daß er die einzige Schnitzwerkstätte dort besaß, mag auch leicht die bunte Mannigfaltigkeit der Techniken, in denen er sich übte, erklärt werden; das interessanteste Zeugnis davon waren die so ganz schnitzerisch behandelten Bronzeplatten von 1505, oder vielmehr die Modelle dazu.

Den Höhepunkt seines Schaffens – soweit uns dessen Zeugnisse erhalten sind – bedeutet das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Mit 1511 setzt die Reihe der vier Nischenaltäre im Querhaus von St. Elisabeth ein. Jedes weitere Jahr bringt einen neuen Schrein. Ob nun Juppe oder Johann von der Leyten der

eigentliche Unternehmer war – nur der Maler hat signiert –, oder ob die Arbeit jedem zu seinem Teile verdingt wurde, ist eine Frage, die kaum erörtert zu werden braucht, da ja die Schnitzarbeit an den Schreinen ganz ohne Zweifel künstlerisch das wertvollste ist. Aber daß er auch hier trotzdem der eigentliche Unternehmer gewesen ist, möchte beinahe aus der Analogie mit den Flechtdorfer Arbeiten, bei denen er es, wie wir gesehen hatten, gewiß war, zu schließen sein. Trotz der schönen Madonna von 1523, trotz den sonstigen nachgewiesenen Stücken: Hier in den Schreinen tritt uns die Persönlichkeit des Meisters zuerst in der liebenswürdigsten, anmutigsten Form entgegen. Die Nischenaltäre zeigen ja auch am stärksten die nach Calcar führenden Stilelemente. An ihnen entwickelt der Meister auch am klarsten sein außerordentlich starkes, durchaus malerisch gerichtetes Kompositionstalent, indem er von Fall zu Fall diese Werte immer stärker betont und aufsucht.

Ein dekorativ-spielerisches Element, eine Freude an der Überfülle geistreichen Dekors – er verwendet immer die gleichen Kapitell- und Rankenmotive – fehlt ihm allerdings fast gänzlich, ein Mangel, der hier eher zum Vorzug geworden ist, wie der ruhig-schöne Aufbau des Wilhelmsgrabes von 1516, ohne Zweifel sein hervorragendstes und interessantestes Werk, beweist. Wenn wirklich wegen des schlechten Erhaltungszustandes der Wehrshäuser Madonna das Urteil über die hohe Qualität des Meisters noch schwankend sein könnte, wenn manchem die malerische Auffassung in den Schreinen vielleicht doch etwas zu weit getrieben scheint: Das Grabmal Wilhelms des Mittleren befreit uns von jedem Zweifel. Allein durch diese Leistung, wenn nichts anderes von ihm bekannt wäre, dürfte sich Juppe den Besten der Zeit an die Seite stellen.

Wir müssen daher noch einmal hier etwas verweilen, da das Grabmal wie kein anderes Werk seiner Hand geeignet ist, auch zugleich eine Beantwortung der Frage zu ermöglichen, welche Stilphase innerhalb der Kunstentwickelung seiner Zeit Juppes Werk darstellt. Wir können ihn und sein Werk ebensowenig unter den Begriff der Gotik einordnen, wie unter den der Renaissance im landläufigen Sinn. Vielmehr bereitet sich hier jenes Dritte vor, von dem Dehio bei seiner Charakterisierung der im Stil von Juppes Zeitgenossen Backoffen verkörperten Elemente spricht, jenes Dritte, das neben Gotik und Renaissance einhergeht, aus der Gotik selbst sich entwickelnd und ihre konsequente Weiterbildung bedeutend, das zu einem neuen, schließlich aufs Barock abzielenden Stil führt[1]). Von dieser Seite betrachtet ist das Grabmal als das Hauptwerk Meister Juppes anzusehen. Allerdings steht Juppe in seiner eigenen Entwickelung doch immerhin um eine Stufe hinter Backoffen zurück; der Mainzer ist – sehr naheliegend – viel

[1]) G. Dehio, Der Meister des Gemmingendenkmals im Dom zu Mainz. Jahrb. der preuß. Kunstsamml. 1909, XXX, S. 139ff. Dazu P. Kautzsch, Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen und seine Schule, Leipzig 1911.

tiefer hineingeschritten in das neue Gebiet, hat viel konsequenter wirklich barocke Formen entwickelt, zu denen wir bei Juppe nur eben erst den Ansatz bemerken können. Auch Juppes von Leben durchhauchte, lässig und sicher aufgestellte Figur Wilhelms ist aus der Gotik herausentwickelt und frei davon geworden; sie ist ohne die geringste spürbare Einwirkung italienischer Dinge geblieben. Am ehesten steckt ein Rest gotischen Empfindens in der ganz leicht und elegant nach rechts ausgebogenen Figur Wilhelms. Von dem schweren trotzigen Stehen der Ritter auf gewissen Grabmälern vom Anfang des 16. Jahrhunderts, etwa dem des Hans und der Brigitta von Schaumberg († 1501, ca. 1503) in der Haßfurter Ritterkapelle oder dem des Grafen Reinhard von Rieneck in Lohr († 1518)[1]), ist sie eben so weit entfernt, wie von der gefälligen, müde-nachlässigen Weichheit der Ritter aus dem Riemenschneiderschen Kreise. Aber über Juppe hinaus verleiht die stärkere Persönlichkeit Backoffens den Figuren eine noch größere Sicherheit. Juppe gehört bereits zur jüngeren Generation dieser Meister, die nicht, wie noch der ja fast gleichzeitige Riemenschneider, am Ende der gotischen Epoche als Erfüller, sondern als Wegweiser am Beginn einer neuen stehen. Am deutlichsten wird wohl das Gesagte bei einem Vergleich mit Backoffens Liebensteindenkmal zu Mainz[2]), dessen Entstehung in die Jahre 1508–10 zu setzen ist, also noch sechs Jahre früher als Juppes Arbeit. Man wird sehen, daß Juppes Werk – stilgeschichtlich genommen – trotz späterer Entstehung eine frühere Stufe bedeutet, aber selbständig und unabhängig davon ebenfalls die Entwickelungsmöglichkeiten enthält, zu denen Backoffen bereits wesentlich früher gelangt war. Aber gerade diese Stufe des Erreichten spricht für die Künstlerschaft des einsamen Marburger Meisters; wir müssen ihn lieben in seiner eigenartig abgeschlossenen Erscheinung, der die Inspiration, die ständige lebhafte Anregung bei weitem nicht in der Weise zukam, wie dem im reichen Erzbischofssitz Mainz tätigen Künstler.

Diese eben an dem Beispiel der Grabfigur aufgezeigten stilgeschichtlichen Dinge teilt Juppe auch mit seiner künstlerischen Heimat, mit Calcar. Schon früher hatten wir hingewiesen auf Werke wie das Corpus Christi Meister Arnts[3]), auf die barocke Entwickelungslinie, die über Loedewich und die Douvermanns zu den herrlichen Beerendonck'schen Stationen in Xanten führt. Völlig restlos wird man sich auch für die Herleitung von Juppes Stil natürlich nicht auf Calcar berufen dürfen; wir hatten immer auf die Dinge aufmerksam gemacht, die er nur in den Niederlanden selbst hat kennen lernen können;

---

[1]) Vgl. Leo Bruhns, Die Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg während der Jahre 1480–1540. Leipzig 1912. Taf. 3 Abb. 9 u. Taf. 5 Abb. 15.

[2]) Vgl. Kautzsch a. a. O. Taf. 7 Abb. 25.

[3]) Mit welchem Ernst auch Juppe an das Studium des Aktes gehen konnte, zeigt das Beispiel des Leichnams unter dem Wilhelmsgrab, während, wie wir bereits ausgeführt haben, bei den anders gearteten Schnitzaltären ihn der Akt als Problem nicht gereizt hat.

die öfteren Anklänge an besonders Memling'sche Motive, die Nischenbildungen, gewisse Kompositionsprinzipien usw. Aber trotzdem ist weder bei ihm noch bei den Calcarern dieser Zusammenhang so stark, daß die Selbständigkeit der Kunstweise darunter leiden könnte. Eine eingehende Bearbeitung des gesamten niederrheinischen, insbesondere Calcarer Materials würde überhaupt zeigen, wie stark und selbständig schon dort in den Anfängen die deutsche Tätigkeit ist. Man würde aber auch die Wechselbeziehungen besonders zum westfälischen Grenzgebiet, vielleicht ein wenig zu Frankreich aufdecken, Wechselbeziehungen, die, schon in älterer Zeit vorhanden, bereits früher tief bis in hessisches, westfälisches und mittelrheinisches Gebiet gegangen sind.

An gewissen Dingen hält Juppe ungemein zähe fest, am deutlichsten in der ausgeprägten Langfaltigkeit seiner Gewandmotive. Diese herbere, straffere Art des Faltenwerks ist ja um diese Zeit und in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts ein fast immer zutreffendes Erkennungsmerkmal der direkt von den Niederlanden herkommenden Schulen im Gegensatz zu den eigentlich süddeutschen; treten sie dort auf, so kann fast immer auf eine direkte Verbindung mit niederländischen Dingen geschlossen werden; das Beispiel der Haller Altäre wäre anzuziehen, man kann weiter zurückgehen bis auf Herlin und die Passauer und Wiener Meister, die sich an Niklas Gerhaert von Leyden anschlossen.

Aber mit der Erklärung des stilistischen Herkommens unseres Meisters ist die Frage nach seiner und seiner Schule Stellung zu den angrenzenden Kunstgebieten noch nicht festgelegt; wir hatten immer seine Eigenartigkeit, das Abgeschlossene seiner Erscheinung trotz Calcar betont. Bickell hatte ihm ganz allgemein auf Grund der Nischenaltäre „eine Mittelstellung zwischen der kölnischen, westfälischen und fränkischen Schule" eingeräumt[1]), mit dem Hinweise, daß sich die Einflüsse der westfälischen Schule bis nach Wildungen erstreckten, wie der Altar des Konrad von Soest bezeuge. Dies Argument allein kann aber nicht zum Beweise genügen, die Entstehungszeit des Wildunger Altars liegt doch zu weit zurück.

Ein direkter Zusammenhang mit westfälischen Arbeiten ist bei Juppe nirgends zu spüren, gelegentliche Anklänge liegen auf der Linie der älteren Zusammenhänge seiner eigenen Kunst wie der westfälischen mit den Niederländern. Allerdings konnten wir nachweisen, daß auf waldeckischem Gebiet sich seine Kunst mit der westfälischen berührt, aber erst durch die Vermittelung einer zweiten, von ihm abhängigen Hand. Auch der andere Hinweis auf kölnische Dinge erledigt sich durch die Feststellung der engen Beziehungen zu Calcar, abgesehen davon, daß Köln in der fraglichen Zeit seine Bedeutung für die Plastik gänzlich eingebüßt hatte. Gewiß könnte ja, wie schon bemerkt, die Anbringung der Zwickel-

[1]) Zur Erinnerung S. 24.

schildchen am Grabmal Wilhelms des Mittleren auf das Engelbertusgrab zurückweisen, aber noch näher liegt bei den sonstigen Zusammenhängen der Hinweis auf Cleve. Direkte Beziehungen zu Franken sind gleichfalls abzulehnen, überhaupt eine Verbindung mit Süddeutschland. Wie anders etwa ein ausgesprochen süddeutscher Meister Anregungen ähnlicher Art, wie sie Juppe kamen, verarbeitet, zeigt am besten das schon herangezogene Beispiel der Haller Altäre[1]). Wie wenig wagt ein solcher Meister in die Tiefe der Szene zu gehen, wie ängstlich schiebt er alles an den vorderen Bildrand. Juppes Kompositionsweise hat sich gänzlich losgemacht von der Architektur, die für große Teile Süddeutschlands bis zuletzt bestimmend geblieben ist.

Auch Bode fühlte sich bei Juppe an Westfalen erinnert[2]), gibt aber dann einschränkend treffend das Charakteristikum des Meisters im Unterschied dazu: Er betont „die lieblicheren Typen und die zartere Empfindung". Dies Charakteristikum, das ihn auch zu den niederländischen Meistern in einen auffälligen Gegensatz bringt, hat er aber mit einem anderen wichtigen Kunstgebiet gemeinsam, mit dem Mittelrhein. Hier sind Beziehungen nicht stilistischen oder schulmäßigen Herkommens, sondern solche, die in der Wirkung und Äußerung der künstlerischen Persönlichkeit Juppes liegen: Juppes Empfindungsart erweist sich als den mittelrheinischen Künstlern überraschend verwandt. Man darf da weniger den schon stark fränkisch beeinflußten Meister Backoffen heranziehen, dem die stille Versonnenheit Juppes fehlt, der auch schon über die Stufe von dessen Entwickelung hinausgekommen ist, vielmehr muß man auf ältere Werke zurückgreifen. Zu erinnern wäre da an Arbeiten wie das Berliner Relief Nr. 170, oder, um noch weiter zurückzugehen, auf Werke, wie die bekannte Limburger Beweinung[3]), die Kreuztragung der Sammlung Figdor[4]), oder etwa das Relief vom Tympanon der Frankfurter Liebfrauenkirche[5]). Hier sind trotz dem starken zeitlichen Unterschied ganz auffallend ähnliche Stimmungswerte, ein sich ähnlich äußernder künstlerischer Geist, der nicht auf direkten Schulzusammenhängen, sondern auf einer Stammes- und Wesensverwandtschaft beruht.

Wir kommen damit auf die gleichen Dinge, die wir bereits bei der Besprechung des künstlerischen Verhältnisses Juppes zu dem Meister der schönen Elisabeth auf dem Levitenstuhl von St. Elisabeth gefunden hatten[6]). Es ist eben der

---

[1]) Vgl. d. Abb. bei M. Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar. Stud. z. deutschen Kunstgeschichte Nr. 91, Straßburg 1907.

[2]) Plastik S. 212.

[3]) Vgl. Back, Mittelrheinische Kunst Taf. XXIV—XXVII.

[4]) Ebenda Taf. XVII—XXIII.

[5]) Ebenda Taf. XIII. Auch in der Malerei finden sich ähnliche Stimmungswerte, vgl. besonders den linken Außenflügel des Seligenstädter Altars Taf. LXVI.

[6]) Vgl. S. 116.

ausgeprägt oberhessische Charakter, der in seinen Äußerungen dem der mittelrheinischen Meister sehr nahe steht, jedoch um eine Nuance herber ist.

Nach dem Grabmal Wilhelms werden die künstlerischen Traditionen der Nischenaltäre von der Predella des Marienaltars fortgesetzt, aber gesteigert zu einer barocken Wirkung, die durch den Gegensatz zu dem hineingewobenen älteren Vesperbild und doch zugleich im Einklang der Gesamtwirkung ohne jegliche Aufgabe eigenen künstlerischen Temperaments sich als eine geradezu glänzend gelöste Aufgabe kennzeichnet. Irgend eine Deesis muß den Meister inspiriert haben. Hier haben wir auch einen Zug, der die Persönlichkeit Juppes uns menschlich näher bringen kann: Neben seiner eigenen Tätigkeit muß er ein vorzüglicher und feinsinniger Kenner älterer Kunst gewesen sein, der nicht einfach übernahm, sondern studierte; unsere Beobachtungen über sein Verhältnis zur älteren Marburger Grabplastik werden also auch hier bestätigt.

Nach dem Marienaltar dann noch zwei sichere, ruhiger und abgeklärter wirkende Hauptwerke, die letzten datierten: Die Madonna von 1523 und das Rathausrelief von 1524, denen man noch das Fragment der hl. Anna als gleichwertig anschließen könnte.

Mit diesen Werken, also bis dicht an die Nähe des Jahres der endgültigen Einführung der Reformation in Hessen, 1527, schließt die aus den vorhandenen Werken deutlich erkennbare Entwickelung Juppes ab, also etwa um die Mitte des dritten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts; das Fehlen wirklicher Hauptwerke des Meisters seit dieser Zeit ist damit in Beziehung zu setzen.

Eine von dem Meister ausgehende Wirkung ist auf Hessen und Waldeck beschränkt, hier aber deutlich erkennbar. Zu den von uns nachgewiesenen Werkstatt- und Schularbeiten, zu den sonstigen Werken, in denen von ihm herstammende Motive verwendet werden, könnten vielleicht auch noch die Reliefs vom alten Marktbrunnen in Homberg a. d. Efze gerechnet werden, die um das Jahr 1520 anzusetzen sind, sich aber ihrem Stil nach nicht allein von Marburg herleiten lassen[1]).

---

[1]) In dem öfter zitierten Katalog der plastischen Bildwerke des Kaiser-Friedrichsmuseums zu Berlin ist auch als „hessische Schule" ein langgestrecktes predellenartiges Relief in Anspruch genommen, das in einem reichen landschaftlichen Grunde die drei Szenen der Begegnung von Maria und Elisabeth, des Auszugs nach Ägypten und Johannes auf Patmos zeigt, und bei dem auf die Ähnlichkeiten besonders zum Marien-, Johannes- und Georgsaltar in Marburg aufmerksam gemacht wird. Im Gegensatz zu den Calcarer Arbeiten steht es auf den ersten Blick bei dem starken, malerisch breiten Überwiegen des landschaftlichen Grundes den Marburger Stücken näher, während die Behandlung der Köpfe und Gewänder eine ganz andere ist.

Aber bei eingehenderer Betrachtung zeigen sich doch Züge, die zu dem auf Grund wenigstens von Juppes Arbeiten gewonnenen Bilde sich nicht recht fügen wollen. Abgesehen davon, daß die Qualität durchaus nicht auf der Höhe der übrigen dortigen Arbeiten steht – das würde ja an sich wenig besagen – bemerkt man doch, vor allem in der Landschaftsbehandlung, Unter-

Aber das für eine Schulbildung in Hessen selbst Gesagte trifft, soweit wenigstens der äußerst geringe Bestand an erhaltenen Denkmälern ein Urteil zuläßt, nur für das erste Drittel des 16. Jahrhunderts, in ganz wenigen Fällen darüber hinaus, zu; weiter läßt sie sich nicht mit Sicherheit verfolgen. Und die nächste große künstlerische Persönlichkeit, die wir im engeren Umkreise Marburgs feststellen können, Meister Philipp Soldan von Frankenberg, steht in ihren Hauptarbeiten bereits durchaus auf den Schultern der Renaissance; schon in seinen frühen Arbeiten am Frankenberger Rathause und in den Balkenköpfen von der alten Empore der dortigen Liebfrauenkirche zeigt er einen sehr selbständigen Stil; man könnte direkte Einflüsse Juppes kaum finden.

Man pflegte bisher gemeinhin auch das oberhessische Gebiet dem mittelrheinischen Kunstkreise zuzurechnen. Wir haben im Vorliegenden nachzuweisen versucht, daß Juppe als Hauptvertreter oberhessischer Plastik nicht von hier aus, sondern vielmehr vom Niederrhein her seine bestimmenden künstlerischen Eindrücke empfangen und diese zu einer eigenen charakteristisch hessischen Ausdrucksweise umgeschmolzen hat, die allerdings in ihren Gefühlswerten stark mit mittelrheinischen Arbeiten übereinstimmt. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet steht Ludwig Juppe in der Entwickelung der Marburger Kunst für sich allein da; er bedeutet nicht den letzten Ausläufer einer lokalen Marburger Schule. Wir können ihn als einen der charakteristischsten und bedeutendsten Vertreter hessischer Kunst in Anspruch nehmen, der sich durchaus neben die großen Vorgänger im 13. und 14. Jahrhundert stellen darf. Auf seinen Schultern ruhte zum besten Teil damals die Höhe oberhessischen, speziell Marburger Kunstlebens dieser Epoche, er hat nach den Zeiten künstlerischer Stagnation in Marburg, wie wir sie im Anfang geschildert haben, seine Vaterstadt künstlerisch auf die Höhe gebracht, die ihr schon einmal die Meister des 13. und 14. Jahrhunderts gegeben hatten.

---

schiede prinzipieller Natur. Der Grasboden ist nicht geriefelt, sondern mehr durch das Eindrücken breiter, neben einander gesetzter Dellen charakterisiert, die Form der darunter hervorbrechenden Felsen hat nicht das Scharfe, Klippige, sondern ist mehr weich, teigig. Die Kopftypen stehen den in Calcar gebräuchlichen, besonders denen Meister Arnts viel näher, als denen Juppes, und die in der Einzelfalte härtere, im ganzen flachere Gewandbehandlung erinnert weder an die Marburger noch an die Waldecker Werke. Es ist mir auch auf hessischem Gebiet kein Werk aufgefallen, das einen solchen Stil wiederholte. Vorläufig muß also die Bezeichnung des Reliefs als hessisch mit einem Fragezeichen versehen werden. Mit Juppe hat es jedenfalls wenig zu tun.

Wappenrelief an der Deutschordensmühle.
(Zeichnung von Otto Ubbelohde.)

Beilagen[1].

1. Vertrag des Marburger Malers Cort Hubener mit dem Kloſter Volkhardinghauſen. 1520 Mai 30.

In Gots namen amen! Kunt und offinbar si allermenniglich etc. . . ., das im jar dusent funfhundert und zweintzig . . . uf mitwochen des drissigsten tags des monats Maii . . . . der ersam meister Cort Hubener, anders gnant Schilder, moler von Marpurg, offnet und bekante, das er . . . wissentlich und eigens willens . . . obirgeben und obirgezalt hat vierzig rinsche gulden den wirdigen geistlichen herren prior und ganzen convent des cloisters und (!) Volckardingkusen regulierers ordens Paderborns bistumbs [und] alle iren nachkommen, doch mit solchem vorworde, gedinge und underscheide, das obgnanten herren prior und convent gemelten meister Corde mit notturftiger spisse und drank, wie durch den gemeinen convent teglichen gebruchet und gespisset wirt, uf sin person allein sin lebenlang, auch mit einer zemblichen wonungen, stoben, bettunge und kamern, wie er die ein zeitlang ingehat und dieselbigen nach notturft zu bessern, gnugsam vorsehen und vorsorgen sollen. Und nachdem vurgedachter meister Cort den gnanten von Volckardingkusen zwe und vierzig gulden mit truwelicher arbeit abvordient hat, wil er auch solche vierzig und zwene gulden obgeschriebener maisse inen den von Volckardingkusen, soverne er sines vaters doit erlebt, uf und obirgegeben haben. Wer es aber sache, berorter meister Cort ehe dan sin vater doitlich abeginge, alsdan sollen vorgesc(hriebene) herrn prior und convent die bestimpten zweundviertig guldin seinem vater zu geben und zu bezalen verbunden und schuldig sin und damit aller forderung und ansprach, so sin vater, broidere oder jemants von seinen vormeinten erben zu sinem nalass zu haben vormeinten, entledigt sin, und wes gemelter meister Cort mitler zit mit siner arbeit vordient oder ander zemlicher billicher maisse an sich bringt, sall alles samptlich und besonderlich den gnanten von Volkardingkusen nach sinem sterblichem abegang heim gefallen sin und ewiglich bliben, doch den gebruch und abnutzung solcher vordienter belonung ime meister Corden in sinem leben zu siner nottorft und eren vorbehalten. Hat sich auch des willigliche und wissentlich begeben und verzegen, das er von demselbigen, was er mitler zit vordient und an sich bringt, nichts wil vorkoufen, vorgeben, vorussern oder in ienigen weg vorandern in contracts oder testaments wisse, oder wie das namen eigent, zu keinerlei wisse anders dan obgerorter maisse, es geschehe dan mit wissen, willen und fulbort obgnanter herrn priors und convents. Auch hat gnanter meister Cort sich begeben, das er das glasewerk, so von ruten oder venedischen schiben in dem gemelten cloister und zu Bellingkusen irem usshobe notturftig ist, indem ime glas, blei und zinnen darzu vom cloister gehantreicht, machen wil und weiter zu keinem arbeide vorbunden sin. Mit solchem furwort, gedinge und underscheide hat vilgemelter meister Cort sich und das sine mehrgedachten herren prior etc. . . . obirgeben, jedoch nicht das er zu geistlichem habiet und kledung noch zu monnichlicher profession oder ewiglicher obedientz und gehorsam vorstrickt sin wil, sondern in synen gewontlichen weltlichen kledern frommes, zuchtigen, dogentsams lebens flissigen, auch nach siner nottorft und gelegenheit an andern erlichen redlichen stedden sin hantwerk zu uben und pfenning zu vordienen gemechtiget sein etc. . . . . .

[1] Die Orthographie iſt in der für Texteditionen üblichen Weiſe vereinfacht worden.

Alle obgeschrieben dinge sein geschehen zu Corbach in des ersamen fursichtigen Conraden Corthens huss . . . in gegenwirtigkeit der wirdigen und erbarn herrn Henrich Span, her Gerhart Becker pastor zu Adorpf, her Gerhart Krussler pastor zu Reyn, her Cort Loesken, Hans Wecken, burger zu Corbach, gloubwirdigen gezugen etc. . . .

Und ich Conrad Kluppel von Corbach Paderborns bistumbs von pabstlicher und keyserlicher macht offentlicher notarius etc. . . .

Staatsarch. Marburg. Fürstl. Waldeck. Urk. Nr. 9567. Ausfertigung auf Pergament, Notariatssignet neben der Unterschrift.

2. Vertrag der Johanniter zu Wiesenfeld mit den Franziskanern zu Meitterdorf betreffend Anfertigung eines Altarschreines. 1520 Okt. 21.

Zu wissen si iderman, dem diser ziddel vorkomet, sehen ader horen lesen, daß im iar nach Christi geburt dusent funfhundert und zwenzich uf der heligen ilfdusent iunffrauwen dag di weirdigen und geistlichen herren her Caspar Leber comthor, her Johan Althuis prior und di andern convenshern und bruder zu Wesentfelt ordens sant Johans han den geistlichen und andechtigen brudern sant Francisci ordens zu Meitterdorff eine tafeln uf den hoen altaer in der keirchen zu Wesenfelt zu machen verdinget und derhalben mit inen in massen, wi heirnach volget, uberkumen, also dass di gedachten bruder solche tafeln nach massen hoe und breide, wi si die entfangen han, ganz uißberiden, uif eiren kosten und verlaeg machen sollen von solcher forme geschickt, daß das mittel corpus sal in drie deil gedeult werden. In das mittelste deil soln si machen die historien, wi der herre Christus mit sinen drien jungern und aposteln im̄ garten Bette verraden und gefangen wart, und was dar zu meher gehorig ist; in das deil uf der reichten siten soln sie unser liben frauwen beilde mit irem kinde Jesu ufs finste und schonste nach der tafeln proporcion und geschiglichkeit, derglichen auch uf di linken siten sant Jhans des doefers Christi mit sinem lamgen und geborlicher bereitung und kleidung machen. Di floegel beider siten sollen iglicher in fier deil gedeilt sin. In den floegel bie dem mergenbilde sollen von unser liben frauwen fier stugk mit erer zubehorung komen; das irst stugk sal sin der engelsche gruiss, das ander di opherung Christi in den tempel, das dritte di helgen dri kunge und das fierde di himmelfart Marie. In den andern floegel sollen gemacht werden och fier stugke; das irst, als sant Johans prediget allerlei volke in der woestenunge bie dem Jordan, das ander, als er Christum im Jordan doufet und wi sich eme hait geoffenbaret di hellige driefaltigkeit, das dreitte die enthouptung sant Johans, das fierde stugk sal sin das jungeste gericht, igklichs mit siner zubehorung. Di underscheide und pieler der tafeln sollen mit beildergen und tabernakelchen ufs subtilest uisgefurdt werden. In den fuiss sal komen di helle zubrechung und di ufersteung Christi, wi sich das mit sinen stugken eigent. Dise vorgeschreben stugke sollen alle ufs beste geschnidden sin und ufs schonest mit gudem golde verguldet und mit guder farbe ufs finste uisgestrichen von binnen und von buissen flach gemalt Di dafel sal uch haben aben uf einen uiszoig und tabernakel. Darin sal mitten stehen ein crucefix, darunder Maria und sant Johans evangelista, wi sich gehoret, dar neben[1]). . . . . Jorge und sant Christoffeln, dar baben ein misericordienbilde Christi, ... guder farben und . . . . . zu geziert. [Zu] aller uberste sal stehen daruf ein adeler wi . . . . inen . . . . . Johans den . . . . . [Dazu] ist mit beredt, dass di bruder vorgnant sollen solcher [t]afeln corpus mit . . flusse golde sullen machen und bi der herren kost ufsetzen gegen des helgen crutzes dach, wan er gefellet, uf den

[1]) Von hier ab ist die Schrift in der Mitte der Urkunde teilweise zerstört.

sondag nehestkunftig darnach das nehest jar einen floegel, das ander jaer den andern flugel, darnach das drit jaer den uiszoig mit sinen beilden gantz und gaer ain allen verzoig und wederrede gutlichen bereiden, volnfuern uf iren kosten, es si dan, daß si was ufsetzen, das sal bi der hern kost gescheen. Dargegen vor arbeit kostung und alle bereidung sollen und wollen die gedachten hern comthor, prior und convent den berudden (!) brudern zweihundert gulden hantrichen und geben, und nemelich sollen sie der den brudern uf nehest zukunftig Michaelis zen gulden, darnach exaltacionis sancte crucis dreissig, darnach alle iar gegen di faesten Francfurter messe zwenzich gulden golt ader gelt Marpurger were on iren schaden libern und bezalen so lange bis die zweihundert gulden vergnuge und bezalet sin. Ist auch hie bie geredt und verdedingt, so die tafel ungeverlich nach herkentnisse frommer verstendiger luid von beiden deilen gekoren firzich ader funfzig gulden ungeverlichen kostelicher ader besser worde, dan dy zwihundert gulden, sollen di gemelten heren und convent den brudern auch von jaeren zu jaren, wi obgeschriben ist, vergnugen und bezalen, alles ain geverde und argelist. Solches gereden und geloben mir beide partie von biden siten vorgnant vor uns unde unser nachkomend ste und veste zu halten. Des zu urkonde der warheit sin diser ziddelen glichludend zwo gemacht und iglicher parthie eine mit dess andern gemeinen convents seigel uf spacium under di schrift gedruckt, versigelt ubergeben sich danach wissend zu richten und zu halten, im iaer und dag nach Christi gebort wi vor geschriben stehet.

Staatsarch. Marburg, Johanniter zu Wiesenfeld. Orginalausfertigung auf Papier. Siegel Papier über Wachs aufgedrückt.

3. Vertrag der Landgräfin Anna und ihrer Räte mit Ludwig Juppe über die Errichtung des Grabmals Wilhelms II. 1516 März 27.

Zu wyssen, das die ernvesten Herman Rietesel zu Eysenbach, erbmarschalk und mitverordenter rat des furstenthumbs Hessen, Crafft von Bodenhusen, stathelter zu Cassel, und Baltazar Schrautenbach, amptman zun Gissen, aus bevel der durchleuchtigen hochgebornen furstin und frauen, frauen Anna, geborn hertzogin von Meckelnburg, lantgravin zu Hessen, gravin zu Catzenelnpogen etc. witwe meiner gnedigen frauen anstat und von wegen des durchleuchtigen hochgebornen fursten und hern hern Philippes, lantgraven zu Hessen, graven zu Catzenelnpogen etc., meins gnedigen hern, mit meister Ludwigen Joppen bildschnitzer, burger zu Martpurg, ein gedinge gemacht, abgered und beschlossen haben, also das er sol machen und ussbereiten und uff den stand brengen ein grab von steinwerck dem durchleuchtigen hochgebornen fursten und hern hern Wilhelmen, lantgraven zu Hessen etc. jungst verstorben loblicher gedechtnus laut einer verzeichung oder entwerffung, die er davon empfangen, welch muster Johann Gaganhart secretarius mit seiner hand unterschrieben hat. Dagegen sol ime vor sein belonung werden hundert gulden reinisch und tzwelff malter korns, und wan er zu solchem grab zu Witzenhausen stein pricht, uff seine person und seiner knecht, die er mitbringt, die cost, und dieselben stein sampt dem eisen und blei, das er darczu bedarf, gefurt und bestelt werden, damit sol er also sein abschid haben und vergnugt sein und bleiben und das grab nach allem werd fertigen on geverde. Zu urkund sind dieser abred und gedinge tzwe gleichlautend ausseinander geschnitten zettel uffgericht und idem teil einer zugestelt. Geben zu Martpurg am dornstage nach dem heiligen ostertage anno etc. decimo sexto.

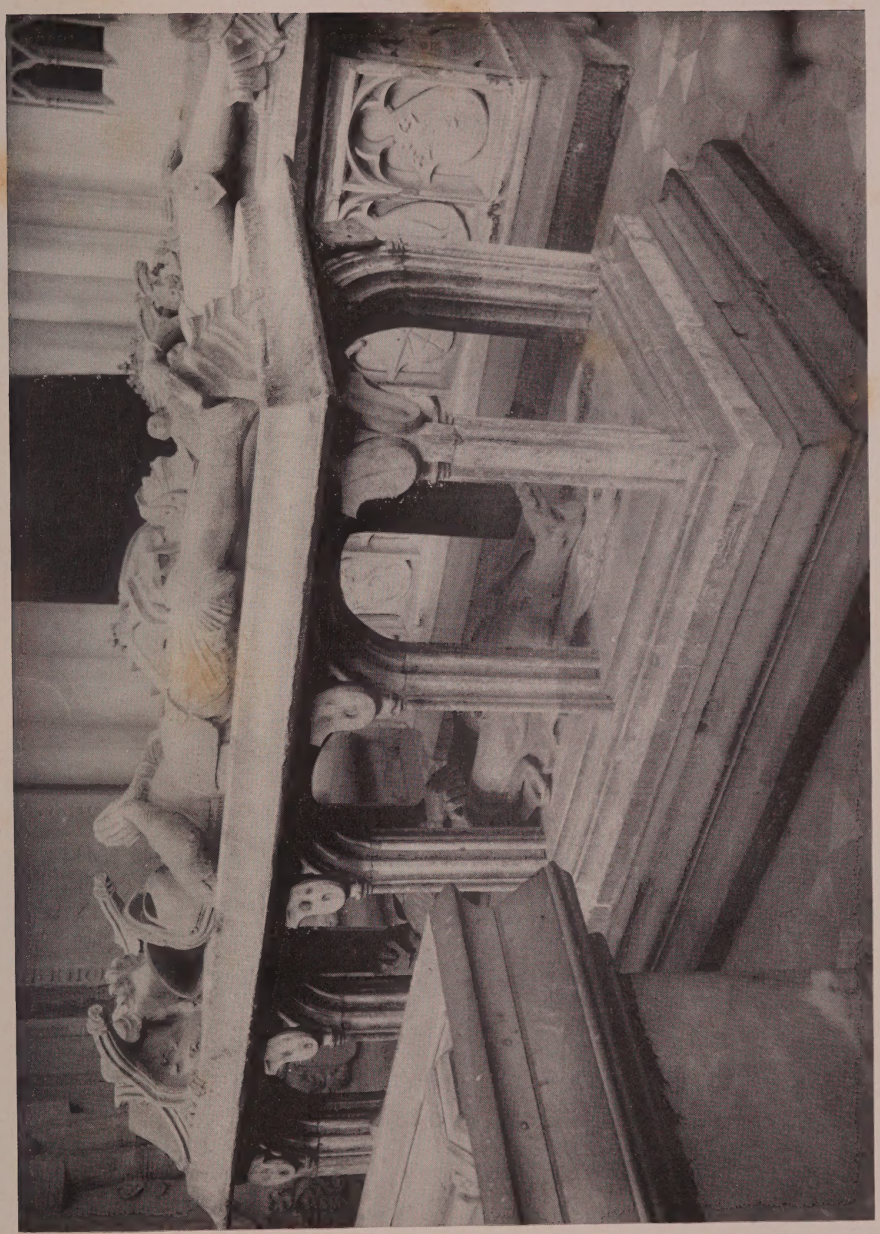
Staatsarch. Marburg, Personalien d. Landgr. Wilhelm II. Reinschrift, Papier.

Verzeichnis der nachweisbaren und erhaltenen Werke Ludwig Juppes, seiner Werkstatt oder seiner Schule.

1493	Marburg, Schloß:	Das Wappenrelief des „Neuen Baues“.
1496	„ Rathaus:	Marienbild (nicht erhalten).
1497	Frankenberg, Liebfrauenkirche:	Fragment des Schreinaufsatzes des Elisabethaltars (Werkstatt).
ca. 1500	Marburg, Schloß:	Kleines Wappenrelief über dem Schloßtor (Werkstatt).
1500	„ St. Elisabeth:	Totenschild Wilhelms III. (Werkstatt).
1500?	„ Bei St. Elisabeth:	Steinkruzifixus (Werkstatt).
ca. 1500	Treysa, an der sog. Totenkirche:	Stationsbild (Werkstatt).
1505	Marburg, St. Elisabeth:	Die Grabplatten Wilhelms III. und der Jolantha von Lothringen.
1509	„ „ „	Totenschild Wilhelms II. (Werkstatt?).
1511	„ „ „	Katharinenaltar.
1512	„ „ „	Johannesaltar.
1513	„ „ „	Elisabethaltar.
1514	„ „ „	Georgs- und Martinsaltar.
ca. 1510/20?	Marburg, Samml. des Vereins für hessische Geschichte u. Landeskunde:	Fragment einer Kreuzigung (Werkstatt).
1516	Marburg, St. Elisabeth:	Grabmal Wilhelms II.
1512—16	Flechtdorf, Kloster:	Dreieinigkeits- und Katharinenaltar (nicht erhalten).
„ „	„ „	Landolinusschrein (nicht erhalten).
1517/18	Marburg, St. Elisabeth:	Marienaltar (Predella eigenhändig, Corpus in Juppes Werkstatt durch einen Bildschnitzer Johann hergestellt).
gegen 1520	Waldeck, Kirche:	Marienaltar (Schule).
„ „	Neu-Berich, Kirche:	Marienaltar (Schule).
1523	Marburg, Samml. d. Vereins für hess. Gesch. u. Landeskunde:	Mutter Gottes, aus Wehrshausen stammend.
ca. 1523	Marburg, ebenda:	Fragment einer heiligen Anna selbdritt.
1524	Marburg, Rathaus:	Relief mit der heiligen Elisabeth über dem Portal.
1525	„ „	Leuchterweibchen (nicht erhalten).
1530	Marburg, Deutschordensmühle:	Wappenhalter (Werkstatt).
1535	Marburg, Marktbrunnen:	Schlußstein und Schnitzformen für Metallguß (nicht erhalten).

Verzeichnis der in Tafeln beigegebenen Abbildungen.

Taf. I	Abb. 1	Marburg, St. Elisabeth: Grabmal Landgraf Wilhelms II. († 1509), Gesamtansicht.
„ II	„ 2	„ „ Grabmal Landgraf Wilhelms II, Deckplatte.
„ „	„ 3	„ Rathaus: Elisabethrelief über dem Portal.
„ III	„ 4	„ Sammlung des Geschichtsvereins: Mutter Gottes aus Wehrshausen.
„ „	„ 5	„ „ „ „ Hlg. Anna, Fragment.
„ IV	„ 6	„ St. Elisabeth: Katharinenaltar.
„ V	„ 7	„ „ Johannesaltar.
„ VI	„ 8	„ „ Elisabethenaltar.
„ VII	„ 9	„ „ Georg- und Martinsaltar.
„ VIII	„ 10	„ „ Marienaltar.
„ IX	„ 11	Sammlung des Geschichtsvereins: Fragment einer Darstellung der Kreuzigung.
„ „	„ 12	Frankenberg, Liebfrauenkirche: St. Elisabeth mit Bettlern, Fragment.
„ X	„ 13	Marburg, Schloß: Wappenrelief Wilhelms III. († 1500) am Ostbau.
„ „	„ 14	„ „ Detail davon.
„ XI	„ 15	„ St. Elisabeth: Totenschild Wilhelms III. († 1500).
„ „	„ 16	„ „ Totenschild Wilhelms II. († 1509).
„ XII	„ 17	„ „ Grabplatte Wilhelms III.
„ „	„ 18	„ „ Grabplatte der Jolantha von Lothringen († 1500).
„ XIII	„ 19	„ bei „ Kruzifixus.
„ „	„ 20	Treysa, Totenkirche: Stationsbild.
„ XIV	„ 21	Waldeck, Kirche: Marienkrönung.
„ „	„ 22	Neu-Berich, Kirche: St. Katharina.
„ „	„ 23	„ „ Mutter Gottes.
„ XV	„ 24	Calcar, St. Nicolai: Marienaltar (Meister Arnt).
„ XVI	„ 25	„ „ Detail aus dem Marienaltar, Tod der Maria.
„ „	„ 26	Marburg, St. Elisabeth: Detail aus dem Elisabethaltar, Tod der Elisabeth.
„ „	„ 27	Xanten, St. Victor: Detail aus dem Marienaltar, Tod der Maria.
„ „	„ 28	Calcar, St. Nicolai: Hlg. Katharina.
„ XVII	„ 29	„ „ Detail aus dem Hochaltar, Kruzifix (Meister Loedewich).
„ „	„ 30	„ „ Detail aus dem Hochaltar, Hohlkehle (Derick Jeger).
„ „	„ 31	„ „ ebenso.
„ „	„ 32	„ „ ebenso.
„ XVIII	„ 33	„ „ Marienaltar, Detail (Meister Arnt).
„ „	„ 34	Marburg, St. Elisabeth: Detail aus dem Johannesaltar, Predigt des Täufers.
„ „	„ 35	Calcar, St. Nicolai: Detail aus dem Hochaltar, Hohlkehle (Derick Jeger).
„ „	„ 36	„ „ Detail aus dem Hochaltar.
„ „	„ 37	Marburg, St. Elisabeth: Detail aus dem Marienaltar (Predella).
„ XIX	„ 38	Calcar, St. Nicolai: Detail aus dem Hochaltar, Kreuzschleppung.
„ „	„ 39	„ „ Detail aus dem Marienaltar, Predella (Evert van Monster).
„ „	„ 40	„ „ Detail aus dem Georgsaltar, Aja.
„ XX	„ 41	Grieth, Kirche: Detail aus dem Hochaltar, Kreuzigung.
„ „	„ 42	Münnerstadt, Kirche: Hochaltar, oberer Teil.
„ „	„ 43	Xanten, Domfreiheit: Kalvarienberg, Detail.
„ „	„ 44	Calcar, St. Nicolai: Detail aus dem Hochaltar (Meister Loedewich).



Marburg, St. Elisabeth.

1. Grabmal Landgraf Wilhelms II.

Marburg, St. Elisabeth. Phot. Prof. Dr. Hamann.

2. Grabmal Landgraf Wilhelms II.

Marburg, Rathaus. Phot. L. Bickell.

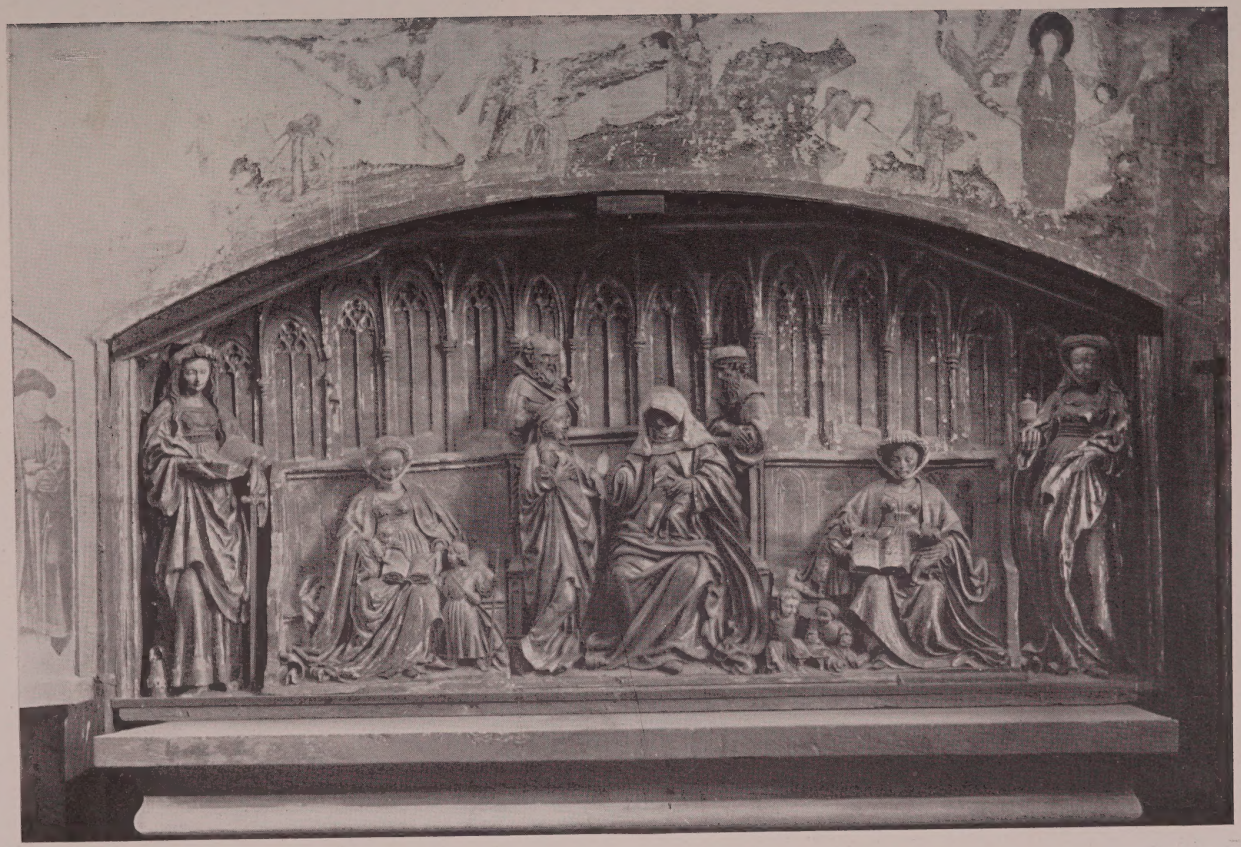
3. St. Elisabethenrelief.

Marburg, Samml. des Geschichtsvereins.

4. Mutter Gottes aus Wehrshausen.

Marburg, Samml. des Geschichtsvereins.

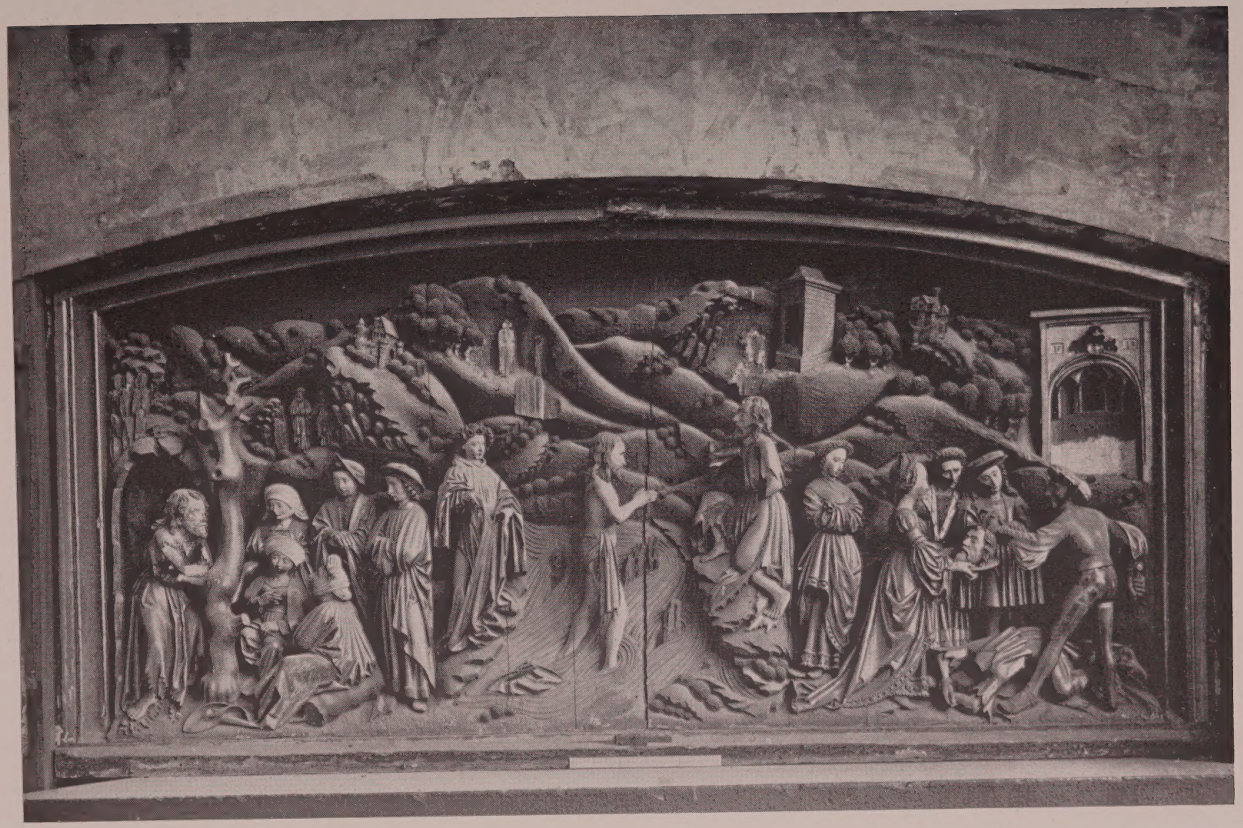
5. Hlg. Anna.



Marburg, St. Elisabeth, nördl. Querschiff.

Phot. L. Bickell.

6. Katharinenaltar.



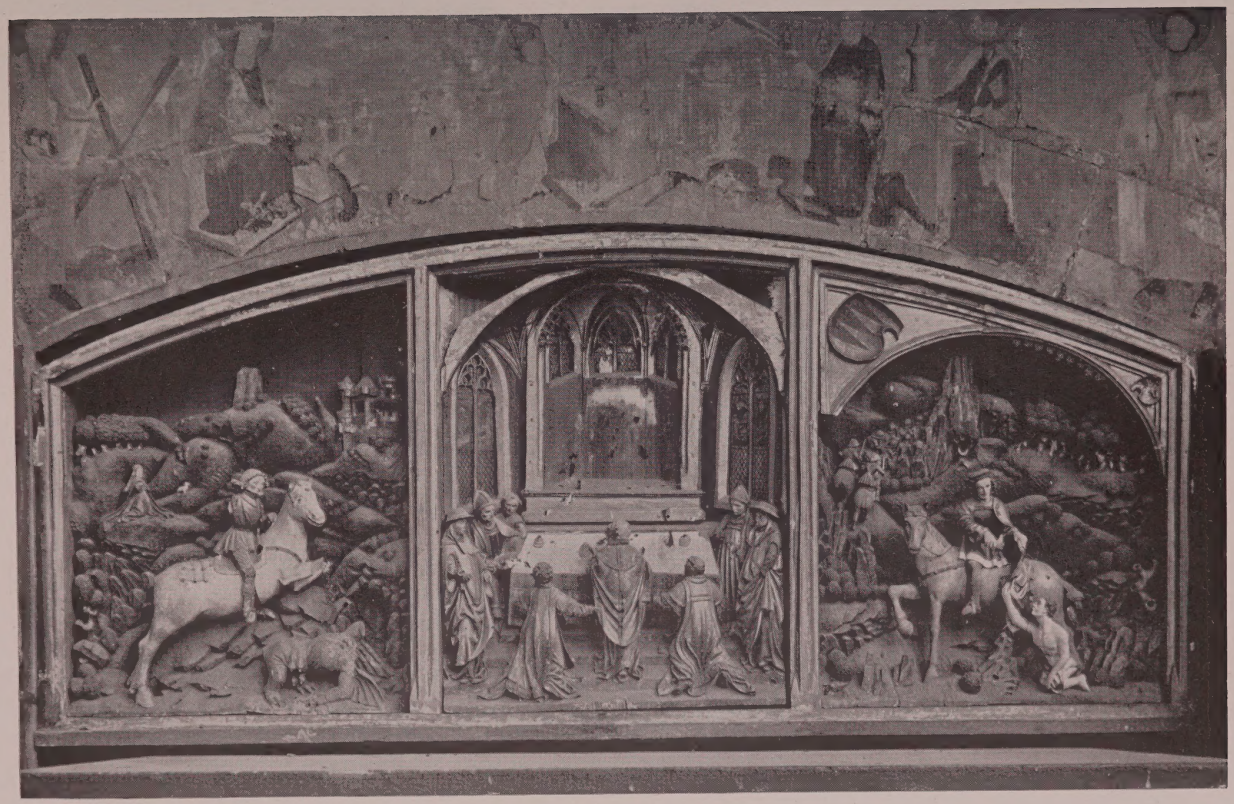
Marburg, St. Elisabeth, südl. Querschiff. Phot. L. Bickell.

7. Johannesaltar.

Marburg, St. Elisabeth, nördl. Querschiff.

Phot. L. Bickell.

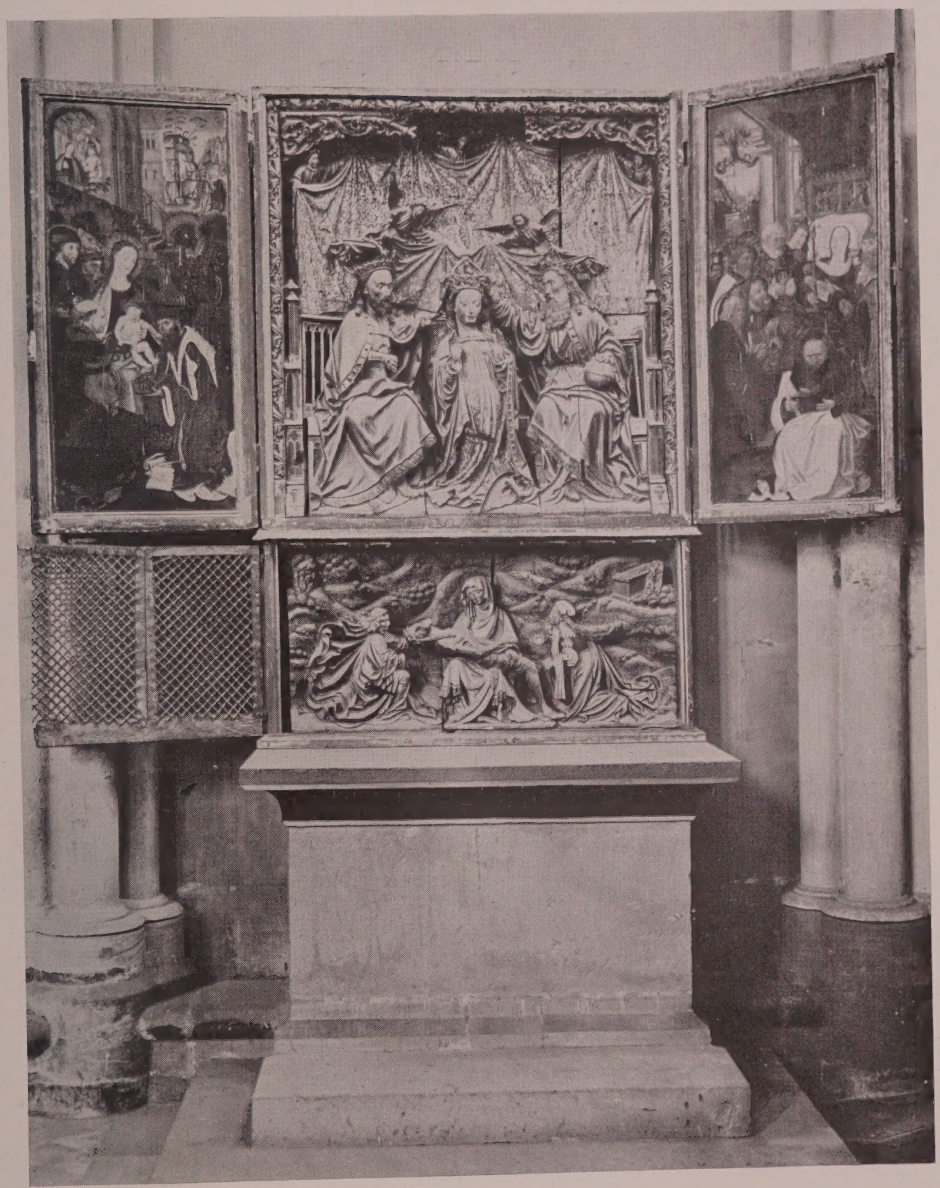
8. Elisabethenaltar.



Marburg, St. Elisabeth, südl. Querschiff.

Phot. L. Bickell.

9. Georgs- und Martinsaltar.



Marburg, St. Elisabeth, nördl. Querschiff. Phot. L. Bickell.

10. Marienaltar.

Marburg, St. Elisabeth.

11. Fragment einer Kreuzigungsdarstellung.

Frankenberg, Liebfrauenkirche.

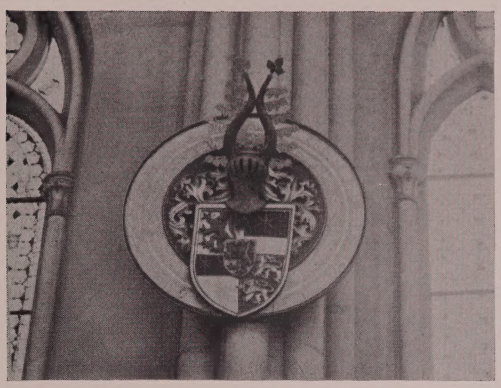
12. St. Elisabeth mit Bettlern.

Marburg, Schloß.

14. Wappenrelief Wilhelms III. (Detail).

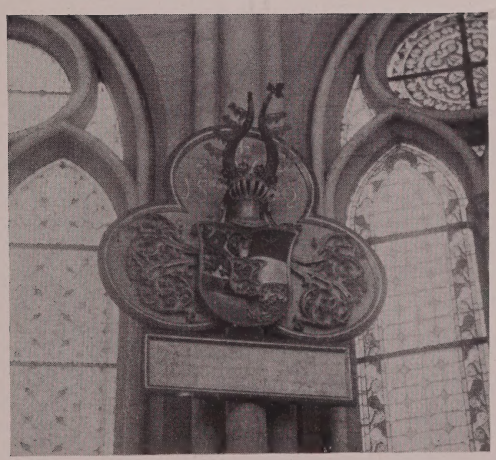
Marburg, Schloß.

13. Wappenrelief Wilhelms III.



Marburg, St. Elisabeth, südl. Querschiff.

15. Totenschild Wilhelms III.

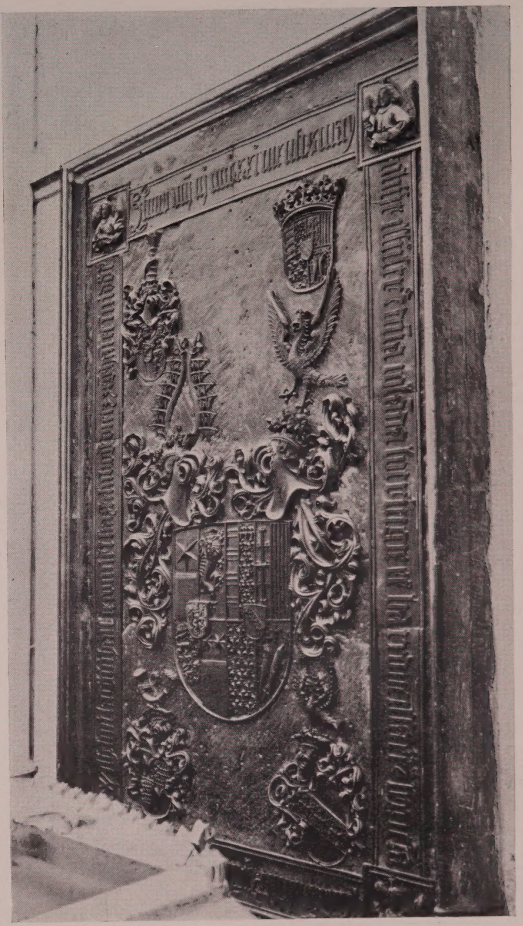


Marburg, St. Elisabeth, südl. Querschiff.

16. Totenschild Wilhelms II.

Marburg, St. Elisabeth, südl. Querschiff. Phot. L. Bickell.

17. Grabplatte Wilhelms III.



Marburg, St. Elisabeth, südl. Querschiff.

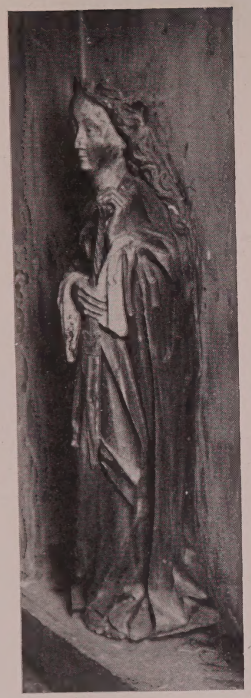
18. Grabplatte der Jolantha von Lothringen.

Marburg, bei St. Elisabeth.

19. Kruzifixus.

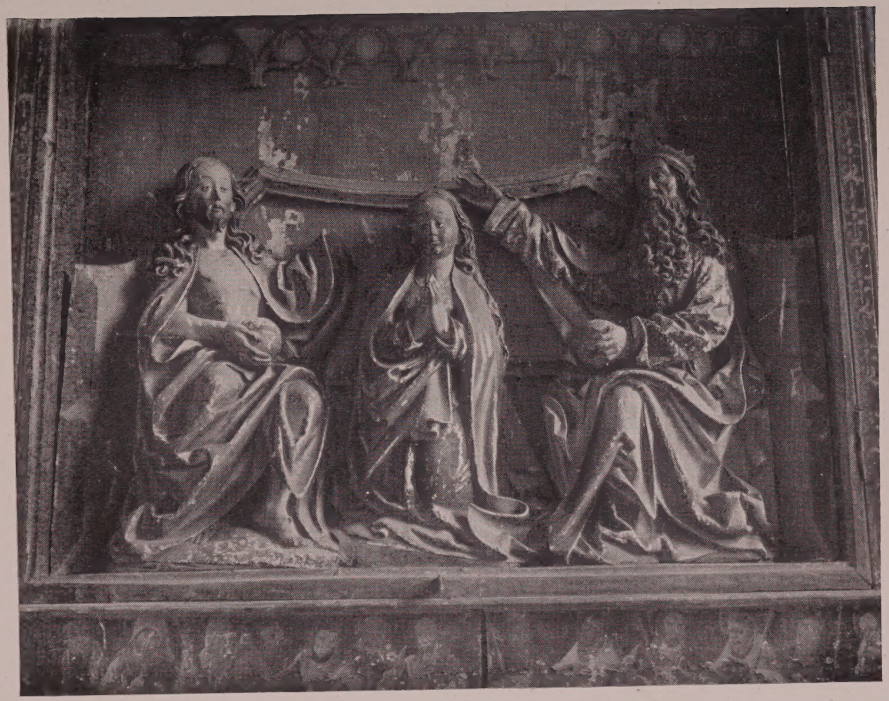
Treysa, Totenkirche.

20. Stationsbild.



Neu-Berich, Kirche.

22. St. Katharina.

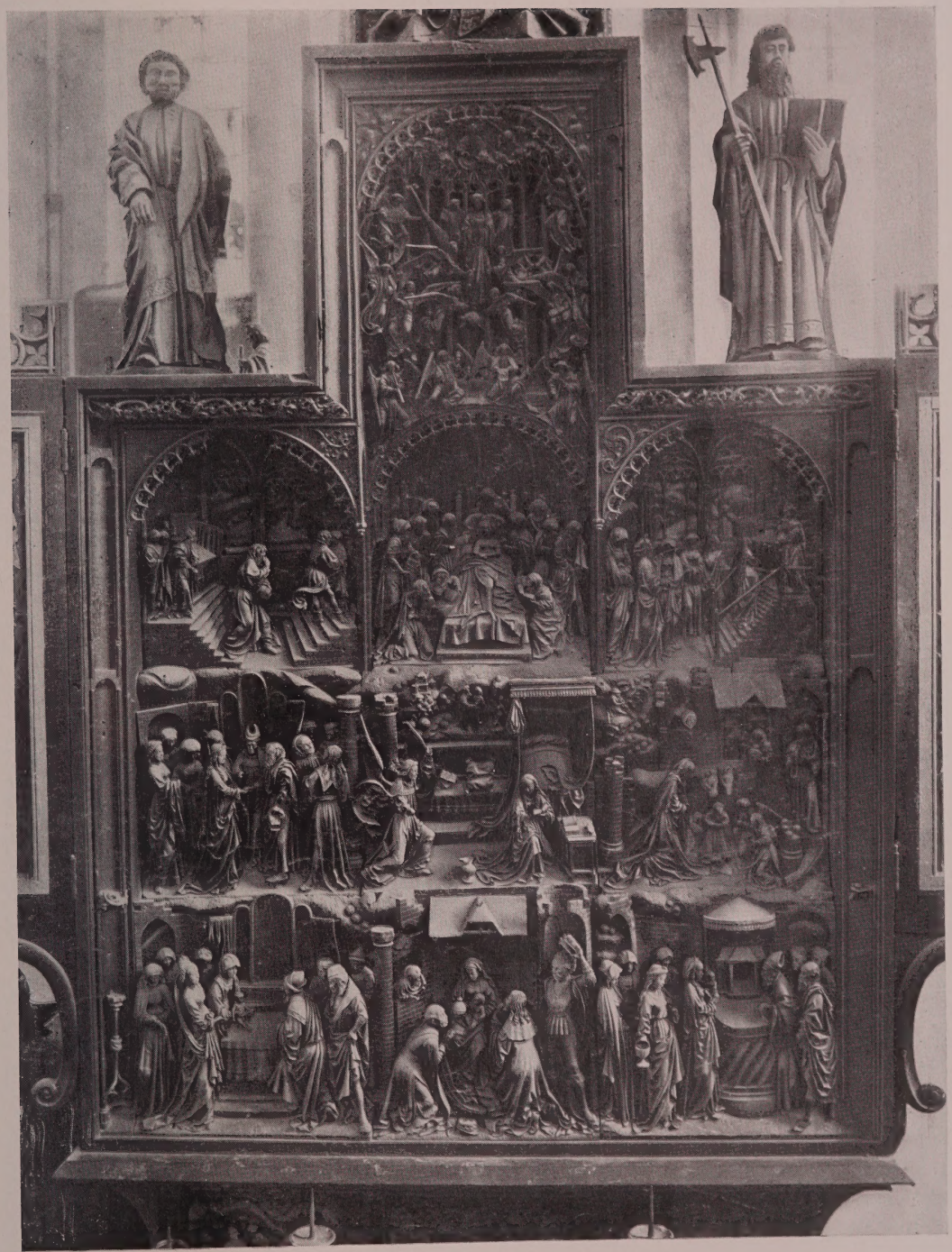


Waldeck, Kirche.

21. Marienkrönung.

Neu-Berich, Kirche.

23. Mutter Gottes.



Calcar, St. Nicolai.

Phot. E. Hermann, Godesberg.

24. Marienaltar.

Calcar, St. Nicolai. Phot. E. Hermann, Godesberg.

25. Marienaltar. (Detail).

Marburg, St. Elisabeth.

26. Elisabethenaltar. (Detail).

Xanten, St. Victor. Phot. E. Hermann, Godesberg.

27. Marienaltar. (Detail).

Calcar, St. Nicolai.

28. St. Katharina.

Calcar, St. Nicolai. Phot. E. Hermann, Godesberg.

29. Hochaltar. (Detail).

Calcar, St. Nicolai.

30. Hochaltar. (Detail).

Calcar, St. Nicolai.

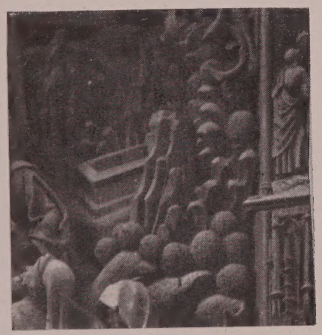
31. Hochaltar. (Detail).

Calcar, St. Nicolai.

32. Hochaltar. (Detail).

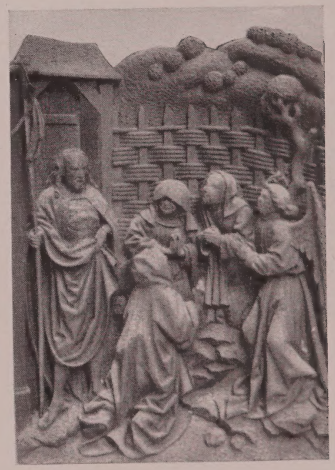
Calcar, St. Nicolai.
33. Marienaltar. (Detail).

Marburg, St. Elisabeth.
34. Johannesaltar. (Detail).



Calcar St. Nicolai. Phot. E. Hermann, Godesberg.
36. Hochaltar. (Detail).

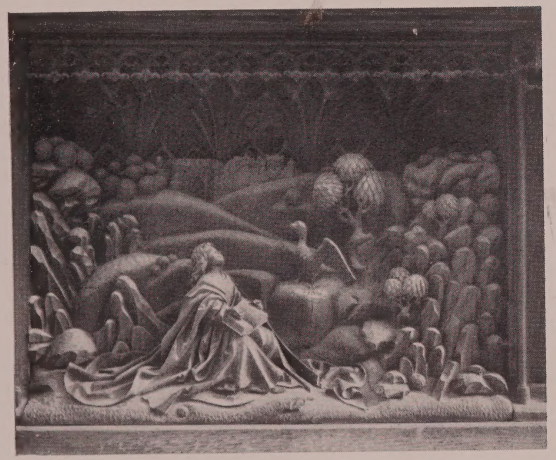
Marburg, St. Elisabeth.
37. Marienaltar. (Detail).



Calcar, St. Nicolai.
35. Hochaltar. (Detail).

Calcar, St. Nicolai. Phot. E Hermann, Godesberg.

38. Hochaltar. (Detail).

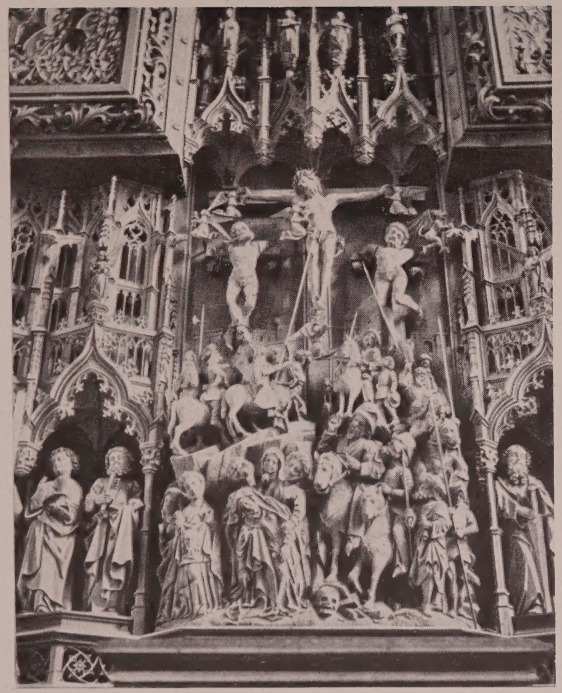


Calcar, St Nicolai.

39. Marienaltar. (Detail).

Calcar, St. Nicolai.

40. Georgsaltar. (Detail).

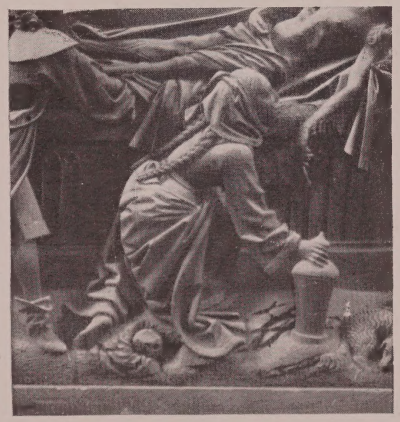


Grieth, Kirche.

41. Hochaltar. (Detail).

Xanten, Domplatz.

43. Kalvarienberg. (Detail).



Calcar, St Nicolai. Phot. E. Hermann, Godesberg.

44. Hochaltar. (Detail).

Münnerstadt, Kirche. Phot. Dr. F. Stödtner, Berlin.

42. Hochaltar. (Detail).

N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung (G. Braun), Marburg.

Beiträge zur Kunstgeschichte Hessens und des Rhein-Main-Gebietes

herausgegeben von Prof. Dr. **Chr. Rauch** in Gießen.

Band 1. **Zeh, Dr. Ernst, Hanauer Fayence.** Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Keramik. Mit 7 mehr- und 28 einfarbigen Tafeln, 248 Seiten Text mit 146 Abbildungen, Aktenmaterial und Markentafeln. M. 28.–, geb. M. 30.–

Von der Fachpresse als vorbildlich und grundlegend anerkannt und glänzend besprochen.

Im Druck:

Band 2. **Keil, Dr. Hermann, Das Ornament in Mainz** im 18. Jahrhundert. Reich illustriert. ca. M. 7.50

Band 3. **Schmoll, Professor Dr. Fr., Die heilige Elisabeth in der bildenden Kunst** des 13. bis 16. Jahrhunderts. Mit zahlreichen Tafeln. ca. M. 12.–

Für die weiteren Bände sind zunächst folgende Themata in Aussicht genommen und z. T. in der Bearbeitung schon weit vorgeschritten: **Magister Valentinus Lapicida de Moguntia** von **Franz Klingelschmitt: Mittelrheinische Conplastik** von **Chr. Rauch; Der Meister der Landgrafendenkmäler in Marburg; Die Bildwerke am Südportal des Wormser Domes; Fritzlarer Studien u. a. m.**

Alt-Hessen.

Beiträge zur kunstgeschichtlichen Heimatkunde, herausgegeben von **A. Holtmeyer.**

Heft 1: **Hessische Rathäuser.** Ihre Erhaltung und Entstellung. Mit 80 Tafeln und 44 Textbildern. brosch. M. 2.80, geb. M. 4.–

Heft 2: **Alt-Cassel.** Mit Stadtplan, 96 Tafeln und 75 Textbildern. brosch. M. 2.80, geb. M. 4.–

Heft 3: **W. Strieders Wilhelmshöhe.** Mit einer Einleitung, 64 Tafeln und 80 Textbildern. brosch. M. 2.80, geb. M. 4.–

Was gehen uns Rathäuser oder Cassel und Wilhelmshöhe an? So sagt vielleicht mancher im ersten Augenblick. Wenn wir aber darauf hinweisen, daß hier an Beispielen, die vielen bekannt sind oder doch sicher bekannt werden, allgemeine Gesichtspunkte erörtert werden, wie das gute Alte sinngemäß erhalten und Neues trotzdem im Geiste unserer Zeit mit modernen technischen Hilfsmitteln geschaffen werden kann, so dürfte daraus erhellen, daß hier etwas dargeboten wird, das jeden angeht. Ein Unternehmen, so recht geeignet, den Gedanken des Heimatschutzes und der Heimatliebe in den weitesten Kreisen populär zu machen. Über die tadellose gediegene Ausstattung herrscht nur eine Stimme des Lobes und der Anerkennung. Es gilt nur zuzugreifen und Ideales fördern zu helfen.

Heft 4: **Hessische Klöster** (in Vorbereitung). brosch. M. 2.80, geb. M. 4.–

Überraschende Schätze fördert Holtmeyer auch hier wieder zu Tage.

Literatur über die Heilige Elisabeth und die St. Elisabethkirche.

Bickell, L., Zur Erinnerung an die St. Elisabethkirche in Marburg und die 6. Säkularfeier ihrer Vollendung und Weihe. Mit 20 Holzschnitten. M. 1.20
Für Architekten besonders wertvoll und brauchbar.

Bücking, W. Das Innere der Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg vor ihrer Restauration. Mit einem Plan der Elisabethkirche nebst Umgeb. M. 0.60

– **Die Kirche der Heiligen Elisabeth in Marburg.** Vierte verbesserte Auflage. Mit 8 Abbildungen. M. 0.60

– **Leben der Heiligen Elisabeth,** Landgräfin von Thüringen. Dritte verbesserte Auflage. Mit 8 Abbildungen. M. 0.80

– **Geschichtliche Bilder aus Marburgs Vergangenheit.** M. 1.60, geb. M. 2.40

Grundriß der Kirche der Heiligen Elisabeth, erläutert von L. Bickell. M. 0.20

Huyskens, A., Quellenstudien zur Geschichte der Heiligen Elisabeth. M. 5.–

Kolbe, W., Die Erbauung der St. Elisabethkirche in Marburg. Zur Erinnerung an die 6. Säkularfeier ihrer Einweihung am 1. Mai 1883. M. 0.50

– **Die Kirche der Heiligen Elisabeth zu Marburg** nebst ihren Kunst- und Geschichtsdenkmälern. 2. Auflage. M. 1.–

– **Die Gerechtsame der evangelisch-lutherischen St. Elisabeth-Gemeinde** an ihrer Kirche urkundlich und nach den Akten gegen deren Bestreiter dargelegt. M. 0.25

Ferner erschien:

Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg. Herausgegeben von Arthur Haseloff. Mit 3 Tafeln in Vierfarbendruck und 19 Tafeln in Lichtdruck. In Mappe. M. 50.–

Wenck, K., Die heilige Elisabeth. M. 1.50

Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel.

Band I. **Kreis Gelnhausen.** Von Dr. L. Bickell, Bezirkskonservator. Mit 350 Tafeln. Text XI, 208 Seiten. Atlas XII Seiten, 320 Tafeln. br. M. 36.–, in Leinenmappe u. Text in Ganzlein. geb. M. 41.–, Halbfr. M. 48.–

Band II. **Kreis Fritzlar.** Von C. Alhard von Drach, Dr. phil. u. Bezirkskonservator. Mit 244 Tafeln. Text VIII, 216 Seiten, Atlas 244 Seiten. Text brosch., Tafeln lose in Mappe. br. M. 30.–, Halbl. M. 37.50, Halbfr. M. 40.–

Band III. **Kreis Grafschaft Schaumburg.** Bearbeitet von Heinr. Siebern, Regierungsbaumeister a. D., unter Mitarbeit (bez. des archival. hist. Teiles) von Dr. H. Brunner, Oberbibliothekar. Mit 146 Tafeln. VIII, 112 Seiten. Halbleinen M. 20.–, Halbfranz M. 24.–

Band IV. **Kreis Cassel-Land.** Von Dr. ing., Dr. phil. A. Holtmeyer. Mit 209 Tafeln. 47 Bogen Text. Tafeln lose in Mappe, Text brosch. M. 23.– Halbleinen M. 25.–, Halbfranz M. 27.–

Band V. **Kreis Herrschaft Schmalkalden.** Von Paul Weber, Dr. phil., a. o. Professor der Kunstgeschichte an der Universität Jena. Textband mit XIII, 276 Seiten in Quart-Format. Tafelband mit 200 Tafeln. Tafeln lose in Mappe, Text br. M. 23.–, Halbleinen M. 25.–, Halbfranz M. 27.–

Band VI. **Cassel-Stadt** in Vorbereitung.

Elisabeth-Statue.

Original aus dem 14. Jahrhundert in der Elisabeth-Kirche zu Marburg.

1/4 Größe 27 cm

Elfenbein weiß	M. 3.50	Konsole dazu	M. 2.–
Elfenbein bunt	„ 4.50	Baldachin dazu	„ 4.–
polychromiert	„ 5.50	Wandbrett dazu	„ 1.–
reich polychrom	„ 6.–	in gotisch. Gehäuse	„ 20.–

1/2 Größe 54 cm

Elfenbein bunt	M. 30.–	Konsole dazu	M. 10.–
polychrom., dem Origin. entspr.	„ 35.–	Baldachin dazu	„ 15.–
		Wandbrett dazu	„ 4.–

Original-Größe 108 cm

dem Original entsprechend polychromiert

ohne Bettler . . . . . M. 115.–

mit „ . . . . . „ 130.–

Büste

in Originalgröße polychromiert . . . . M. 25.–

in halber Größe . . . . . „ 6.–

Ausführliche Prospekte über die Figur kostenlos.

Hessische Kunst.

Diese in Deutschland einzig dastehende Sammlung vereinigt in guten, im Preise niedrigen Reproduktionen künstlerisch wertvolle Darstellungen, die sich auf Hessen-Land und -Volk beziehen. Es erschienen bis jetzt u. a. Bilder von **C. Bantzer, H. Giebel, H. Kätelhön, W. Thielmann, O. Ubbelohde, C. Armbrust, E. Beithan, O. Doerbecker, G. Iller, Knaus, Lins, Lünstroth, Otto u. a.**

Hessen-Kunst 1914 – 1915

Jahrbuch für Kunst- u. Denkmalpflege in Hessen und im Rhein-Maingebiet

10. Jahrgang [Kriegsausgabe]

Herausgegeben von **Chr. Rauch.** Bildschmuck von **O. Ubbelohde**

Preis M. 0.80.

N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung (G. Braun), Marburg.

Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen und Waldeck.

I. **Justi, Ferd., Hessisches Trachtenbuch.** Mit 32 Blättern in Farbendruck, einer Karte und 6 in den Text gedruckten Abbildungen. Groß-Folio. 32 Tafeln in Mappe. br. M. 24.–, geb. in Segelleinen, Blätter beschn. M. 20.–

II 1. **Hessische Landagsakten.** Herausgegeben von Dr. Hans Glagau, Privatdozent an der Universität Marburg. I. Band. 1508–1521. br. M. 14.–, geb. M. 15.50

III 1. **Urkundenbuch der Stadt Friedberg.** Herausgegeben von G. Frhr. von der Ropp. I. Band. 1216–1410. Bearbeitet von Max Foltz. br. M. 16.–, geb. M. 17.50

IV. **Drach, A. v.** und **Könnecke, Gust., Die Bildnisse Philipps des Großmütigen.** Festschrift zur Feier seines 400. Geburtstages (13. November 1904). Mit 150 Abbildungen im Texte, Titelbild und 26 Tafeln. Herausgegeben von der Historischen Kommission für Hessen und Waldeck mit Unterstützung des Bezirksverbands des Regierungsbez. Cassel. Groß-Folio. geb. in Ganzl. M. 20.–

V. **Buchenau, H., Der Bracteatenfund von Seega.** Ein Beitrag zur Erforschung der deutschen Münzdenkmäler aus dem Zeitalter der staufischen Kaiser. Gemeinschaftliche Veröffentlichung der Historischen Kommissionen für Hessen und Waldeck und Provinz Sachsen und Herzogtum Anhalt. Mit 27 Lichtdrucktafeln und Abbildungen im Text. Quart. In Mappe M. 20.–

VI 1. **Grotefend, O., Regesten der Landgrafen von Hessen.** 1. Lief. M. 6.–

VII 1. **Chroniken.** I. Band: **Die Chroniken des Wigand Gerstenberg von Frankenberg.** Bearb. von H. Diemar. Mit 5 Lichtdrucktaf. br. M. 18.–, geb. M. 20.–

VII 2. **Chroniken.** II. Band: **Die Klüppelsche Chronik.** Von Dr. Jürges. – Die Aufzeichnungen des Trygophorus. Von Professor Leiß. – Die Flechtdorfer Chronik. Von Dr. Dersch. br. M. 16.–, geb. M. 18.–

VIII 1. **Urkundenbuch der Stadt Wetzlar.** I. Band. 1141–1350. Bearbeitet von Ernst Wiese. br. M. 22.–, geb. M. 24.–

IX 1. **Klosterarchive.** I. Band: **Werraklöster,** Regesten und Urkunden. Bearbeitet von Albert Huyskens. ca. M. 30.–

IX 2. **Klosterarchive.** II. Band: Klöster, Stifter und Hospitäler der **Stadt Cassel** und Kloster Weißenstein. Regesten und Urkunden bearbeitet von Johannes Schultze. br. M. 30.–, geb. M. 32.–

X 1.1. **Urkunden des Klosters Fulda.** I. Band. 1. Hälfte. Bearbeitet von Edmund E. Stengel. M. 7.50

XI 1. **Urkundliche Quellen zur hessischen Reformationsgeschichte.** Einleitung: Territorium und Reformation in der hessischen Geschichte. 1526–1555. Von Walter Sohm. br. M. 6.–, geb. M. 7.50

Im Druck:

XII. **Hessisches Klosterlexikon.** Von Wilhelm Dersch.

Druckfehlerberichtigung.

S. 22 Z. 3 v. u. lies: Hubener.
S. 23 Z. 1 v. o. „ „
S. 23 Anm. 3 Z. 4 v. u.: lassen.
S. 53 Z. 1 v. u. lies statt „Gerharts“: der Familie.
S. 103 Z. 6 v. u. lies statt „Schilder“: Schilde.
S. 129 Z. 2 v. o. lies: Hauptsache.
S. 172 Z. 3 v. u. lies: Weyden.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01887 4020